326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 2

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

7117/2

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
prof. univ. M. POP

Redactor responsabil adjunct:
prof. H.H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
AL. I. AMZULESCU

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 11 — 1966 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

AL. I. AMZULESCU, Observaţii introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis" 97

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Analiza semantică a poeziei folclorice 109

MARIANA KAHANE, Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc 123

CONSTANTIN ERETESCU, Compoziţie în balada „Ăi trei fraţi cu nouă zmei" 153

MONICA BRĂTULESCU, Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică 165

NOTE ŞI RECENZII

LUCIA MUREŞANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERŢEA, Sesiunea de etnografie şi folclor 177

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss şi cercetarea poetică 183

RADU NICULESCU, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* . . 186

CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, *Trudî po znakovîm sistemam* şi P. G. Bogatirev, *Hudojestvennîe metodî folklora i tvorceskaia individualinosti nositelei i tvorţov narodnoi poezii* 192

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 No 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

AL. I. AMZULESCU, Observations introductives au sujet de la chanson « proprement dite» 97
SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Analyse sémantique de la poésie populaire 109
MARIANA KAHANE, Un aspect de la relation entre texte et mélodie dans le chant populaire roumain 123
CONSTANTIN ERETESCU, La composition du chant épique « Les trois frères et les neufs monstres» 153
MONICA BRĂTULESCU, Le style composite dans les textes de la « doïna » de l' Olténie sous-carpatique 165

NOTES ET COMPTES RENDUS

LUCIA MUREȘANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERȚEA, La session d'ethnographie et de folklore 177
SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss et la recherche poétique 183
RADU NICULESCU, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* 186
CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, *Trudy po znakovym sistemam* et P. G. Bogatyrev, *Hudojestvenye metody folklora i tvortcheskaja individualnosti nossitelei i tvortsov narodnoï poesii* 192

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII INTRODUCTIVE LA CERCETAREA CÎNTECULUI „PROPRIU-ZIS" *

AL. I. AMZULESCU

Prin marea diversitate tematică, prin numărul copleşitor al variantelor şi prin mulțimea — aproape inepuizabilă — a problemelor ce ridică, datorită implicațiilor de tot soiul (ca : evoluție istorică, conținut psihologic individual şi social, stil regional, amestec continuu de fantezie artistică şi realitate, participare intensă şi contribuție creatoare neîncetată a generațiilor, vîrstelor şi sexelor), cîntecul „propriu-zis" constituie categoria folclorică cea mai „vie", ocupînd, şi în folclorul contemporan al Muscelului, ca şi în celelalte părți ale țării, o poziție deosebit de activă şi un rol predominant. Specie proteică a liricii, a cărei unitate iluzorie, greu de determinat, rezidă poate numai în menirea de a răspunde cît mai adecvat şi fără zăbavă problemelor vieții celei *de toate zilele*, neîncetat actual şi trecător, cîntecul ca atare este un amestec ciudat de măreție şi caducitate, fiind parcă trainic ca *timpul* şi efemer ca *clipa* ! Mulțimea subspeciilor în care a fost adesea categorisit (ca, spre pildă : păstoresc, de dragoste, de străinătate, de dor, jale şi urît, de cătănie şi război etc.) reprezintă mai degrabă tot atîtea subcategorii tematice ale însesi vieții şi ale sentimentelor pe care le cuprinde şi mai puțin o varietate corespunzătoare de forme artistice distincte, care, dacă s-ar şi adeveri ca atare, ar putea să alcătuiească, împreună cu corespondentul tematic, efective subspecii ale cîntecului, ceea ce nu se poate afirma. Din punctul de vedere al evoluției genurilor şi speciilor în folclor, cîntecul este negreşit un capăt mai nou şi poate chiar un sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare, prin orizontul său atît de larg de idei şi sentimente, ca şi — cel puțin uneori — prin tendința de concentrare, subtilitate şi elevație a expresiei poetice. Tradiția cea mai diversă, provenind pe cele mai neașteptate căi ale memoriei colective, în procesul de continuă preluare a vechilor cuceriri ale expresiei artis-

* Din cercetarea monografică asupra folclorului din Muscel, realizată în cadrul unui colectiv de muncă din Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, între anii 1954—1964.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 97—108, București, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

tice, se împletește intim cu inovația și „îndrăzneala" cea mai spontană, pentru a aduce în matca cîntecului cele mai disparate elemente ale creației poetice vechi și noi. De aceea cîntecul se înfățișează ca o retortă a atîtor ciudate amestecuri de alchimie a poeticii folclorice. Caracterul stufos al complexității de elemente de cea mai surprinzătoare varietate din cîntec reflectă cu plinătate însuși farmecul diversității ce se degajă din tumultul pestriț al vieții cotidiene. Ca un burete veșnic receptiv, cîntecul este, în același timp, asemenea unui barometru extrem de sensibil, cu mii de rădăcini și antene înfipte în solul și în atmosfera vieții de toate zilele, alcătuind un bogat și nesfîrșit nuanțat itinerar poetic al masei. Caracterul contradictoriu și divers face din cîntec o mare răscruce și un nod al tuturor contradicțiilor creației populare, cîntecul fiind, prin diversele sale laturi și aspecte, în același timp : vechi și nou ; reziduu al altor genuri și specii și totuși o specie proprie și originală ; amestec tematic în aparență haotic, dar totdeauna cu o tendință dominantă care dictează organizarea structurală a desfășurării sale motivice ; expresie stilistică a unei anumite zone, legată însă prin mii de fire și elemente cu fapte și forme de aiurea ; cel mai interesant punct de încrucișare între sat și oraș, între oralitate și carte, între țăran și lăutar, între clase și straturi sociale, între generații, vîrste și sexe ; hazard și haos aparent, grevat de un anumit determinism, greu de surprins, în dinamica procesului de împletire dialectică între individual și colectiv.

O trăsătură foarte specifică a cîntecului este caracterul *intensiv* al circulației sale, urmat de răstimpuri de ciudată agonie. Ca printr-un veritabil miraj al modei, rînd pe rînd cîntecele „apar", se impun puternic o vreme atenției generale și se retrag destul de repede în rezervorul vast al memoriei colective, pentru a reapărea, rechemate la viață în chip neașteptat, în noi combinații motivice, în alte situații și momente, cîntecul cu desăvîrșire nou fiind aproape o adevărată absurditate! Mai curînd, sub impulsul direct al unei anumite împrejurări de viață, insul „creator", folosind totdeauna roadele moștenirii latente, procedează la o nouă combinare de elemente vechi, la care poate adăuga — cu destulă timiditate — contribuția experienței proaspete și personale, pentru a repune în circulație cîntecul *său*, care devine cu ușurință, pentru o vreme, și al altora, al cît mai multora, în măsura în care „creația" nouă corespunde cît mai adînc unui fond general uman și necesității de exprimare artistică adecvată a unei anumite atmosfere psihologice și sociale, fluctuantă și capricioasă ca ziua și ca clipa trecătoare. De aci marea efervescență a procesului „variantelor", care se încrucișează, se împletesc rodind și se alungă necontenit din circulație, spre a da întîietate altor scorniri, socotite mai noi și mai potrivite.

Din punctul de vedere al intensității efemere cu care trăiesc și se rostogolesc curînd în uitare — mai niciodată totală —, cîntecele reproduc oarecum pe planul vieții cotidiene modul de viață al colindelor, care și ele reapar cu tărie și viază obsesiv în zilele colindatului, pentru a reintra îndată în domeniul tăcerii și al rezervei, pînă la prilejul anului viitor. (Spre deosebire de cîntec, însești cristalizarea și relativa stabilitate a acestora se datoresc tocmai circulației lor strict efemere, în zilele reluării cu prilejul colindatului, în timp ce cîntecul, avînd un mod de viață cu mult mai activ, aparținînd domeniului vieții celei de fiecare zi, este firesc

https://biblioteca-digitala.ro

să sufere urmările necontenitei reluări și prelucrări spontane, nelimitate de rigorile circulației strîns legate de un anume „prilej".)

Natura prin excelență caleidoscopică a cîntecului — ca de altfel în genere a liricii populare — se revelează la cea mai sumară scrutare a analizei critice de text prin procedeul comparării minuțioase a variantelor. Ca și în cazul doinei „de codru" și „de dragoste", structura motivică aglutinantă a cîntecului este evidentă. În țesătura artistică a textelor de cîntec se pot distinge cu relativă ușurință „părțile" — mai mici sau mai mari — din care s-a alcătuit o certă variantă. Așa, spre pildă, cîntecul nr. 98 — „Cînd îmi vine mîndra-n gînd" (mg. 514 g), înregistrat de la Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucșoara, la 19 V 1955, pe care informatoarea l-a învățat în 1952 „de la munte, de la nește fete din Slănic":

1 Frunzuliță grîu mărunt,
2 Cînd îm' vine mîndra-n gînd
3 Mă legăn ca frunza-n crîng,
4 Ca luna, pe cer mergînd.
5 Nu știu, luna pe cer merge,
6 Ori mîndra la apă trece?
7 Foaie verde foi de nuc,
8 Și-am să las cu jurămînt:
9 Cine m-o băga-n mormînt
10 Să facă sicriu de nuc
11 Și caperta de argint,
12 Să mă-ngroape mai adînc,
13 Să nu putrezesc curînd;
14 Să putrezesc la cinci ani,
15 Să fac voia la dușmani!

În ciuda *unității* desăvîrșite, care nu poate lăsa loc pentru nici o îndoială asupra sincerității și intensității sentimentului de dragoste puternică ce se mărturisește în acest chip, cîntecul Filofteii Oproiu și al fetelor din Slănic s-a alcătuit prin alipirea a trei „părți" care pot fi regăsite aproape aidoma, sau cu variații neesențiale, în diverse alte cîntece muscelene și de aiurea. Partea inițială (vss. 1 — 4) se află, de pildă, într-o formă puțin variată și amplificată, în miezul cîntecului nr. 99 — „Cînd mi-aduc aminte bine" (mg. 484 d), cules la 3 III 1955 de la lăutarul Gică Nițoi (55 de ani), din Bughea de Sus, care îl știe drept cîntec vechi, învățat din tinerețe de la tatăl său:

...*Foai' verde grîu mărunt,*
Mi-aduc aminte dă mult,
De cîte le-am petrecut
Pe fața 'cestui pămînt,
Cînd îmi vine toate-*n gînd,*
Mă legăn ca frunza-n crîng
Și ca iarba pe pămînt!
De ce nu m-aș legăna...

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul nr. 138 — „Dac-ai şti tu, măi bădiţă" (fg. 8806 b), cules la 27 VIII 1940 de la I. Măndoiu (30 ani), din Boteni, pe care informatorul îl ştie „dîn sat", se încheie în chip asemănător :

...Foaie verde bob năut,
Cînd îmi vine toate-*n gînd,*
Pe cîte le-am petrecut
Şi pe cîte le-am iubit,
Mă legăn ca frunza-n vînt
Şi ca iarba pe pămînt!

Deşi într-o formulare cu mult mai apropiată în cele două cazuri citate, în care se exprimă sinteza experienţei unei vieţi, acestea nu se îndepărtează atît de mult pentru a nu se mai putea recunoaşte asemănarea cu începutul cîntecului Filofteii Oproiu, „variat" spre a răspunde unei alte necesităţi expresive, sentimentului copleşitor al dragostei.

În continuare, versurile 5 — 6 :

Nu ştiu, luna pe cer merge,
Ori mîndra la apă trece,

care se află aproape aidoma şi în culegerile lui Eminescu [1], în colecţia lui G. Dem. Teodorescu [2] — şi, desigur, în nenumărate alte cazuri —, se regăsesc în alte cîntece muscelene ca, spre pildă, în partea mediană a cîntecului nr. 148 — „De-ar fi mîndra unde-i luna" (i. 19 567), cules la 12 XI 1958 de la Maria Aldoiu (52 ani), din Boteni, care îl ştie din tinereţe, în acest context :

...Foaie verde grîu mărunt,
De amurezat ce sînt
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna, pe cer mergînd ;
Nu ştiu, luna pe cer merge,
Sau *mîndra la apă*-mi *trece* !
la vezi, doamne, ce-am făcut. . .

După cum, şi în partea de mijloc a cîntecului nr. 196 — „Dragu ţaţii băieţaş" (fg. 8717 a), cules la 27 VII 1940 de la Floarea Pîtea (56 ani), din Dragoslave, învăţat de informatoare de la fete, pe muntele Căpitanu din vecinătatea satului, se află versurile :

...Verde foaie bob năut,
De amurezat ce sînt
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna, pă cer mergînd ;
Nu ştiu, luna pă cer merge,
Ori mîndra la apă-mi *trece*. . .

[1] Cf. M. Eminescu, *Opere*, VI, *Literatura populară*, Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1963, p. 166 (nr. 105) şi 192 (nr. 150).
[2] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea finală a cîntecului Filofteii Oproiu (vss. 7 — 15) se află și ea în nenumărate alte combinații, în poziție inițială, mediană sau finală, în cadrul altor cîntece [3].

Analiza atentă a oricărui text de cîntec poate descoperi, în chip asemănător, alcătuirea aglutinantă din diverse părți care circulă în cele mai diferite contexte. Este esențial de reținut în ce privește analiza structurală a textelor de cîntec că, cercetînd un cît mai mare număr de „variante", se poate constata că în țesătura caleidoscopică a fiecărei noi unități de combinare se pot distinge, în funcție de extensiunea textului cules, părți de întindere diferită, ce pot fi definite drept *episoade*, *motive* și *elemente motivice*, care pot fi oricînd desprinse și inserate în noi combinații.

Așa, spre pildă, cîntecul mg. 1738 h :

A
- I
  - *1*
    1 Frunzuliță bob areu,
    2 De-ai și ti, maică, traiu mieu
    3 N-ai mai dormi noaptea greu,
  - *2*
    4 Te-ai scula la miezu nopții
    5 Și mi-ai ruga ceasu morții :
- II
  - *3*
    6 Să moară fetele toate
    7 Care sînt înstrăinate,
  - *4*
    8 Să moară, doamne, ș-a mea,
    9 Că e streină și ea !
- III
  - *5*
    10 Streina maichii, streină,
    11 Ca garoafa din grădină,
  - *6*
    12 Da' nici aia nu-i streină,
    13 C-are vîrf și rădăcină
  - *7*
    14 Și pămînt pe lîngă ea,
    15 Dar io n-am pe nimenea !

B
- IV
  - *8*
    16 Rău e, doamne, prin streini,
    17 Ca desculț prin mărăcini ;
  - *9*
    18 Prin mărăcini tot te-ncalți,
    19 Da-n streini, n-ai ce să faci,
- V
  - *10*
    20 Că streinu e strein :
    21 De i-ai face apa vin,
    22 Tot nu-i faci voia deplin ;
  - *11*
    23 De i-ai face apa bere,
    24 Tot nu-i faci a lui plăcere !

Se pot distinge aici 2 episoade lirice, alcătuite din 5 motive, fiecare motiv fiind constituit din cîte 2 — 3 elemente motivice. Se vede deslușit cum elementul motivic se înfățișează de obicei ca o parte a unui paralelism. El reprezintă cea mai mică unitate poetică lirică (fiind de fapt o parte a frazei poetice mai ample), a cărei indivizibilitate — care nu este totuși de neînfrînt, prin posibilitatea variației — este asigurată prin omofonia

[3] Cf. nr. 23 (*Am să las cu jurămînt*) — în poziție inițială ; nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile* — i. 14673), nr. 108 (*Cît e munțele de-nalt* — i. 15976) și nr. 210 (*Eu le-am spus oichilor miei* — mg. 418 k) — în poziție finală. (Vezi și G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 286 — în poziție finală.) Lista e departe de a fi completă, acesta fiind unul dintre motivele cele mai răspîndite.

https://biblioteca-digitala.ro

periodică a rimei. Oricare din aceste părți ale cîntecului, de la elementul motivic pînă la episodul ca atare, se poate desprinde pentru a se regăsi — identic sau variat — în alt context. Este firesc ca cea mai mare mobilitate și în același timp cea mai stabilă cristalizare a enunțului să aparțină elementului motivic inițial (din fiecare motiv), care, avînd un înțeles de sine stătător, se poate mai ușor lipsi de dezvoltarea cuprinsă în elementul subsecvent, pentru a-și găsi alte rezolvări, în cadrul altor posibilități de combinare. Așa, spre pildă, elementul motivic inițial

De-ai ști, maică, traiu mieu
N-ai mai dormi noaptea greu,

se află aidoma reluat a. mg. 2458 o, dar cu continuarea :

Ș-ai dormi mai ușurel,
Cu mîna pe zăvorel !

Același element motivic apare însă variat și continuat, prin dezvoltarea unui element motivic diferit, pentru a corespunde altei situații afective, la începutul cîntecului nr. 146 (mg. 897 d) :

I { 1 { Și-am zis verde bob dudău,
De-ai ști, *mîndro chinul* meu
N-ai mai dormi noaptea greu,
2 { Te-ai scula *noaptea, pe lună,*
Și-ai umbla pe drum, nebună !

Întreg motivul al III-lea, cu variații neesențiale, este folosit drept parte introductivă la cîntecul nr. 475 (mg. 431 s) :

I { 1 { Streină, *maică*, străină,
Ca garoafa din grădină,
2 { Da' nici aia nu-i străină,
C-are *foi* și rădăcină
3 { Și pămînt pe lîngă ea,
Dar io n-am pe nimenea,
Și mai are rămurele. . .

Același motiv reapare, în poziție mediană, cel puțin la cîntecele nr. 324 — „Mai am o zi și mă duc" (mg. 1739 d) și nr. 449 — „Rău e, doamne, prin streini" (mg. 428 d).

Sau elementul motivic inițial 8 :

Rău e, doamne, prin streini,
Ca desculț prin mărăcini,

poate fi regăsit ca element motivic dependent a. i. 15790 (— „Bate vîntu vîrfurile") :

{ Strunguraș bătut de piatră,
Rău e, doamne, fără tată,
{ Rău e, doamne, prin străini,
Ca dăsculț prin mărăcini. . .

https://biblioteca-digitala.ro

În schimb, elementul motivic secundar 11 :

De i-ai face apa bere,
Tot nu-i faci a lui plăcere,

poate lipsi din dezvoltarea și continuarea ideii cuprinse în elementul motivic precedent (ca la cîntecul nr. 53 — „Bate vîntu vîrfurile" — mg. 2421 a, strofa a 4-a), dar este mai greu să se poată desprinde pentru a circula indepedent, deși nu este cu totul exclus să poată fi și el folosit într-un alt context.

Sînt vrednice de menționat unele mărturii exprese ale informatorilor înșiși, care, în felul lor simplu, se dovedesc conștienți de posibilitatea și necesitatea utilizării procedeului aglutinării de elemente motivice adunate de pretutindeni pentru alcătuirea cîntecelor lor. „Nu-ș' cum le lega babele, ăla de-ăla. . .Ținea mult. Le lega cum ie viața omului !" — afirmă, confuz dar semnificativ, spre pildă, inf. Maria Șerban (40 ani), din Nucșoara, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Ce folos c-oi trăi mult" [4]. „Acu', dacă mă-ntrebați, nu le mai știu să le spui la fel, le mai săr; care-ați scris, ați scris, care nu... Așa, ca să-l îndogățez (= să-l adaug), po' să-l duc io pînă-n sară, să cînt toată ziua!" — observă inf. Anica Anghel (38 ani), din Jugur, în încheierea variantei sale la cîntecul despre „Copilul străin", improvizat, cum se vede, din diverse elemente motivice „de străinătate"[5]. Străduindu-se să fie cît mai concret în depozițiile cu privire la modul de alcătuire a variantei sale la cîntecul „Cînd mi-aduc aminte plîng", inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, declară deslușit : „L-am auzit și pă la Beppi (unchiul inf.), și pă la mama, și la patronul meu, la Cîmpulung. Am legat ce știam de la mama cu ce-am auzit de la iei, și-am făcut cîntecu ăsta !" [6]. Sau : „Ce nu ie frumos, nu mai zic, nu-l cînt. Mai sa'i d-acolea, mai pui și io vorbe !" — mărturisește inf. Ileana N. Pătru (20 ani), din Jugur [7], arătînd temeiurile psihologice și considerentul estetic, de „gust" personal, care împing la adoptarea unei atitudini active în receptarea și transformarea „creatoare" de variante. În sfîrșit : „Așa, l-am mai cîntat pentru mine, în casă. Puneam fel dă fel dă vorbe, să să potrivească !" — declară și inf. Ecaterina Fulga (54 ani), din Slatina, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Doru neichii un' să pune" [8], mărturisind astfel că procedeul aglutinării „creatoare" de variante nu se face lipsit de noimă, de vreme ce informatoarea se dovedește conștientă că pune„ fel dă fel dă vorbe, dar să să potrivească !".

Numeroase alte mărturii și observații asemănătoare, ale informatorilor, se pot adăuga la cele de mai sus, ca, spre pildă, următoarele : „Dacă mai vrei (dacă simți nevoia), mai pui vorbe" [9] ; „mai adăuga care, ce-i plăcea" [10] ; „mai pun și ieu cuvinte în cîntec, cînd îmi vin, de să potrivește, după

[4] Cf. nr. 69 (*Ce folos c-oi trăi mult*, mg. 517 l).
[5] Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile*, mg. 420 a).
[6] Cf. nr. 100 (*Cînd mi-aduc aminte, plîng*, i. 15908).
[7] Cf. nr. 91 (*Cine trece pe potecă*, mg. 2528 I f).
[8] Cf. nr. 184 (*Doru neichii un' să pune*, i. 15967).
[9] Cf. nr. 352 (*Măi băiete, băiețele*, mg. 529 c).
[10] Cf. nr. 342 (*Mă dusei să dorm sub punte*, i. 17637).

https://biblioteca-digitala.ro

nimereală"[11]; „ăsta-i cîntec dă mine alcătuit (din diverse elemente)"[12]; „ăsta-i din două cîntece, s-a alăturat, unu ie din *Maică, norocelu meu* şî *Cine vrea să-mi creadă mie.* Lăutarii îl cîntă cu alte cuvinte, acelaşi viers !" [13].

Nu se poate stărui mai pe larg aici asupra acestui aspect esenţial al procesului de structurare şi nesfîrşită restructurare a variantelor. Cele sumar arătate sînt însă de ajuns pentru a sublinia tehnica procedeului aglutinării de elemente, în zdrobitoare majoritate prefabricate, pentru alcătuirea diverselor variante ale cîntecului liric. Procesul de creaţie al cîntecului liric presupune astfel în esenţă variaţia combinării de elemente motivice, motive şi episoade lirice date, la care se adaugă posibilitatea unor modificări, mai mult sau mai puţin esenţiale, ale înseşi elementelor motivice, ca şi posibilitatea de a insera, între elementele tradiţionale, unele oricît de modeste elemente motivice cu totul noi şi originale, ca produs artistic spontan, propriu experienţei insului purtător şi neîncetat creator de cîntec. Rezultă astfel că nu tot, absolut tot ce intră într-o nouă combinaţie este totdeauna prefabricat, căci aceasta ar limita posibilităţile de dezvoltare a liricii la folosirea unui cerc, oricît de larg, de elemente strict tradiţionale, ceea ce nu se poate susţine. Pe de altă parte, însăşi întinderea diferitelor variante nu presupune totdeauna obligatoriu combinarea de cît mai numeroase elemente motivice, motive şi episoade. Se poate totuşi afirma că, în timp ce „stilul" cîntecelor din Transilvania se caracterizează mai cu seamă prin tendinţa de concentrare şi limitare a combinaţiei motivice ca atare, numeroase fiind cazurile în care cîntecul ardelean se poate alcătui dintr-un singur motiv, cu sau fără dezvoltarea eventualelor sale paralelisme, caracteristic pentru cîntecul din Oltenia şi Muntenia — şi deci şi pentru cel din Muscel — este tocmai stilul oarecum discursiv, cu caracter adeseori lirico-narativ, cîntecele muscelene, spre pildă, extinzîndu-se adesea în combinaţii cît mai ample de elemente motivice, motive şi episoade lirice. Nu putem spune în ce măsură se poate susţine caracterul „mediteranean" al acestei discursivităţi, la care se referă un cercetător ca Alexandrina Istrătescu, reluînd unele consideraţii comparatiste mai vechi ale lui O. Densusianu, dar trebuie negreşit amintit că, cercetînd lirica din zona învecinată a Argeşului, Al. Istrătescu enunţă unele observaţii care sînt întru totul valabile şi pentru cîntecul muscelean : „În Argeş sînt extrem de rare cîntecele scurte. . . — bogăţia lirică a regiunei o formează cîntecul înşirîndu-se în multe versuri". Şi : „De multe ori lirica argeşeană ofere un aspect de diluare ce vădeşte o accentuată preferinţă pentru desfăşurarea narativă" [14].

Foarte interesantă de relevat, în această privinţă, este observaţia inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, care, în legătură cu varianta sa al cîntecul „Ieşi, mîndruţo, la portiţă", afirmă spontan : „Nouă ne place cîntece lungi, nu aşa scurte !. . . " [15].

[11] Cf. nr. 341 (*Mă dusei să dorm pe luncă*, i. 16093).
[12] Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară*, fg. 8716 b).
[13] Cf. nr. 86 (*Cine-o vrea să-mi creadă mie*, i. 17463).
[14] Cf. Al. Istrătescu, *Lirica populară din Argeş*, în „Grai şi suflet", VI (1933—1934), p. 13, 19, 38.
[15] Cf. nr. 267 (*Ieşi, mîndruţo, la portiţă*, mg. 521 a II).

https://biblioteca-digitala.ro

Procedeul structurării variantelor prin combinarea cît mai cuprinzătoare de elemente motivice, motive și episoade lirice desprinse de aiurea, caracteristic pentru folclorul Munteniei și deci și al Muscelului, face ca în cursul evoluției variantelor și în genere al cîntecului ca atare unele elemente motivice și motive să dobîndească o anumită preponderență instalîndu-se în fruntea unor asemenea alcătuiri. Aceasta ajunge să determine chiar „titlul" unor cîntece, de vreme ce informatorul denumește cu primul vers întreg cîntecul său, iar culegătorul este silit să chestioneze pe informator la întocmirea „repertoriului" acestuia, întrebîndu-l, spre pildă, dacă știe cîntecul „Cînd îmi vine mîndra-n gînd" sau „De-ai și, maică, traiul mieu". Niciodată nu se va cunoaște însă care anume este „varianta" concretă a unui anume cîntăreț decît după ce, lăsînd să se desfășoare propria „combinație" motivică a insului, vom putea cunoaște modul concret în care s-a regrupat aceasta.

Din cunoașterea modului în care se alcătuiesc, prin procedeul aglutinării motivice, cîntecele din această parte a țării, decurg importante consecințe, spre pildă în problema legăturii — sau a lipsei de legătură strînsă — între textul poetic și melodie. Se înțelege de la sine că, motivul inițial — care și intitulează „cîntecul" — fiind cîntat pe o anumită melodie, această melodie se aplică în chip firesc și pentru cîntarea în continuare a celorlalte „motive" din care se alcătuiește varianta respectivă. Așa se face că despre proprietatea unei relativ mai strînse legături între un anumit text și o anumită melodie se poate vorbi limitat numai la nivelul formulelor inițiale. În toate celelalte cazuri, „legătura" între textul poetic și o anumită melodie ar părea să fie cu totul de domeniul accidentalului, principial orice text poetic putînd fi aplicat la orice melodie. Singura limitare — care poate pleda pentru restrîngerea acestei libertăți, la prima vedere cvasi-absolută — derivă din faptul că, însăși aglutinarea motivelor poetice fiind dominată de necesitatea tendinței de conturare a unei anumite tematici și tonalități afective (cîntec de înstrăinare, de cătănie, de păstorie), se poate presupune o anumită polarizare latentă, proprie unei anumite tematici poetice, în jurul unei anumite sfere melodice. În acest sens ar fi absurd să putem întîlni, spre pildă, motivica cîntecelor de străinătate asociată cu melodii care exprimă exuberanță și veselie ! Așadar, în ciuda aparentei totale lipse de legătură între text, care poate circula fărîmițat și se poate alcătui din mereu alte elemente, și melodie, libertatea aglutinării este totuși limitată și determinată în posibilitatea asocierii melodice de atmosfera și tonalitatea predominantă a unei anumite tematici, care constituie sîmburele expresiv al alcătuirii cîntecului liric aglutinant.

S-ar putea cita, în această privință, o seamă de mărturii ale informatorilor, care confirmă considerațiile teoretice de mai sus : „Cîntecele astea «de inimă » merg pă același viers. Le cînt și unul după altul, că să potrivește la vorbe" — declară inf. Maria Panait (26 ani), din Secături, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Sărmană inima mea" [16]. Inf. Maria Nacea (20 ani), din Corbi, afirmă următoarele în legătură cu varianta ei la „Mîndra mea, sprîncene multe" : „Cuvintele le am adunate, nu le știu

[16] Cf. nr. 464 (*Sărmană inima mea*, i. 15833).

https://biblioteca-digitala.ro

bine! Le-am auzit şi ieu o dată cîteva, celelalte le-am auzit altfel, pe altă melodie. Am adăugat cuvintele de la *Frunzuliţă bob năut* (în continuare), că i-am pierdut melodia la cuvintele astea, şi atunci le-am trecut aci, că să potrivea. Să mai întîmplă să să piardă o melodie; n-o cînţi mai multă vreme, şi-o uiţi. Cîntecele, mi le-aduc aminte după cuvinte, şi dacă nu-i mai ştiu glasu, pui şi ieu de care ştiu! Să întîmplă să-mi aduc aminte şi după viers, da' mai mult după cuvinte!" [17]. În sfîrşit, lăutarul C. Matei (51 ani), din Nucşoara, observă şi el următoarele: „Nu ştiu care ie mai vechi cîntec: ori *Inimioară, inimioară*, ori *Mugur, mugurel*; p-amîndouă le-am pomenit aşa, cu acelaşi viers. Să mai întîmpla să să bage cuvintele de la amîndouă într-unul singur, fi'ndcă să loveşte viersu!" [18].

Procedeul, foarte obişnuit, al schimbării melodiilor este atestat de numeroase alte mărturii ale informatorilor, ca spre pildă: inf. Maria Moldoveanu (71 ani), din Nucşoara, declară despre varianta sa la „Cine n-are dor pe lume": „I-am pus io o melodie care să potrivea, tot aşa duioasă, că o uitasem melodia lui adăvărată!" [19]. Sau: „Mi-a plăcut melodia, şi-apoi am loat de la alt cîntec şi i-am pus vorbe!" — zice Maria Vîlcu (16 ani), din Malu cu Flori [20]. Sau, în diverse alte cazuri: „Ştiu vorbele dintr-o parte, şi viersul dintr-altă parte. Vorbele astea au altă melodie, care mie nu mi-a plăcut. Melodia asta cu *Dorul cînd m-ajunge* (refren) n-avea vorbe, şi le-am combinat ieu!" [21]. „Am luat de la o placă melodia şi p-ormă vorbili le-am auzit cîntînd aşa, pîn popor, nici nu ştiu şi ieu de unde. Îl cînta femeile pe la nunţi" [22]. „Iera tot cîntecu ăsta, cu alt ghiers, cu altă melodie. Mai nainte-l cînta soru-mea, Vasilica, ieram mai mică io. Nu-l mai ţîn minte bine vghiersu, dă' nu-l mai cîntăm noi aşa, nu ne mai place, ne place mai bine vghiersu ăsta, nou!" [23]. „Ăsta ie singur de mine făcut. L-am făcut acuma, după ce m-am măritat, tot legănînd la copii. Îl mai cînt acu' la lucru, oriunde. Viersu ieste luat de la cîntecu *Du-mă, doamne, du-mă iară*" [24]. „Aşa, din auzit îl ştiu; de-aici, dă colea, am adunat şi ieu şi le-am cîntat!". Şi: „Acuma mai sunt nişte strofe (versuri, motive poetice) care să potrivesc la cîntecu ăsta. Ieu le-am auzit pe altă melodie!" [25] etc.

Din cele arătate mai sus, din însăşi bogăţia materialului muscelean cules şi transcris comparativ, ca şi din cele în genere cunoscute despre cîntecul propriu-zis, rezultă o largă sferă de probleme. Expunerea unor date şi observaţii privitoare la „biologia" cîntecului deschide unele perspective interesante pentru însăşi cercetarea critică comparativă a poeticii cîntecului muscelean.

---

[17] Cf. nr. 371 (*Mîndra mea, sprîncene multe*, i. 14817).
[18] Cf. nr. 378 (*Mugur, mugurel*, i. 15779).
[19] Cf. nr. 85 (*Cine n-are dor pe lume*, i. 15740).
[20] Cf. nr. 223 (*Făi, fetiţo cu ilic*, mg. 1737 t).
[21] Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară*, i. 15931).
[22] Cf. nr. 346 (*Mă-ntreabă cine mă vede*, i, 14638).
[23] Cf. nr. 350 (*Mă suii pe dealu Cernii*, mg. 1738 c).
[24] Cf. nr. 328 (*Maică, măiculiţa mea*, i. 16053).
[25] Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile*, i. 14903 şi 15790).

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVATIONS INTRODUCTIVES AU SUJET DE LA CHANSON « PROPREMENT DITE »

L'article est un fragment d'une monographie folklorique zonale (œuvre collective, inédite) réalisée à la suite des recherches effectuées entre 1954 — 1964 dans la partie centrale de la région sous-carpatique (Carpates Méridionales) — la zone de Moustchel (Valachie).

L'auteur débute par des considérations générales concernant certaines particularités de cette espèce du genre lyrique (la chanson « proprement dite ») : la grande diversité des thèmes poétiques, l'infinité des variantes ; car la chanson « proprement dite » est, aujourd'hui même, la plus « vive » et active catégorie du folklore roumain — en Moustchel comme généralement en Roumanie. C'est le chant quotidien, mélange incessant de grandeur et de caducité. Tradition et innovation s'y mêlent d'une façon inextricable pour réaliser ce riche, infiniment nuancé itinéraire poétique des masses populaires. C'est comme un carrefour et un nœud de toutes les contradictions de la création populaire, le chant étant à la fois ancien et nouveau, résidu d'autres genres et espèces — et pourtant espèce propre et originale ; expression stylistique d'une certaine zone — nonobstant enlacée par mille liaisons au folklore d'ailleurs ; le plus intéressant point de contact et de croisement entre village et ville, oralité et livre, paysan et ménétrier, entre classes et couches sociales, entre générations, âges et sexes; hasard et chaos apparent, qui n'est pourtant pas en dehors du déterminisme — parfois tellement difficile à surprendre — dans la dynamique toute particulière du processus d'entrelacement dialectique entre individuel et collectif, vie réelle et art populaire.

Un trait absolument particulier du chant « proprement dit », c'est le caractère *intensif* de sa circulation, avec certains délais de curieuse agonie. Comme par un véritable mirage de la mode, les chansons « apparaissent », s'imposent à l'attention presque générale, mais se réfugient bientôt dans le vaste réservoir de la mémoire collective, pour reparaître, d'une manière inattendue, en d'autres situations et moments, le chant populaire absolument nouveau étant presqu'une contradiction dans les termes. Plutôt, sous l'influence de mainte circonstance de la vie, l'individu « créateur », utilisant toujours les fruits d'un héritage latent, s'engage dans de nouvelles *combinaisons* d'anciens « éléments » poétiques, auxquels il peut ajouter — assez timidement — la contribution de sa propre expérience, toute fraîche, pour *re*mettre dans le circuit folklorique *son* chant, qui devient — parfois facilement — propriété collective, plus ou moins « populaire » et quasi-généralisée dans la mesure où cette « nouvelle » création correspond mieux à un fond généralement humain et à la nécessité d'expression artistique adéquate d'une certaine atmosphère psychologique et sociale, fluctuante et capricieuse comme le jour et comme le moment, qui s'enfuient sans arrêt. C'est là l'explication de la grande effervescence du processus des « variantes » qui s'entrecroisent, se mêlent, se chassent incessamment hors du circuit folklorique, pour faire place à de nouvelles « inventions » (plutôt nouvelles combinaisons d'anciens motifs), considérées comme de nouveaux

https://biblioteca-digitala.ro

chants. C'est à la fois l'explication plausible de la nature par excellence kaléidoscopique du chant « proprement dit » — comme d'ailleurs de toute poésie lyrique populaire.

En effet, la plus sommaire analyse critique des textes, par la comparaison des «variantes », atteste sans difficulté l'évidente structure agglutinante des motifs de la chanson. La structure artistique des «textes » des chants nous oblige à distinguer, plus ou moins facilement, les «morceaux », plus ou moins amples, qui composent une certaine variante et qui peuvent être retrouvés en diverses autres combinaisons et positions (initiales — médianes — finales), en composant non seulement d'autres variantes, mais des chants tout à fait différents. En analysant un certain nombre de «variantes », on pourra toujours constater dans la structure kaléidoscopique de chaque nouvelle unité de combinaison des parties d'une extension variable qui peuvent être délimitées et définies comme *épisodes*, *motifs* et *éléments motivaux*, toujours susceptibles d'être détachés et insérés en d'autres combinaisons — aussi bien «variantes » que chansons tout à fait différentes. D'ailleurs ce sont le nombre et la récurrence des éléments semblables qui font que deux ou plusieurs variantes soient plus ou moins approchées ou éloignées.

L'élément motival est le plus souvent la partie d'un certain « parallélisme ». C'est la moindre unité poétique lyrique détachable d'un contexte (d'ailleurs ce n'est que la partie d'une phrase poétique plus large). Son indivisibilité — qui n'est point tout à fait invincible, étant données les possibilités presque illimitées de la variation folklorique — est marquée et soulignée (jusqu'à un certain point assurée) par l'homophonie périodique de la rime.

Le motif contient deux ou plusieurs « éléments », strictement reliés par l'unité immédiate de l'idée et de la phrase poétique.

L'épisode est l'unité associative de deux ou plusieurs motifs, unité de sens assez large pour développer et presque épuiser une idée poétique beaucoup mieux et minutieusement disséquée.

Chacune de ces divisions d'une chanson, depuis l'élément motival jusqu'à l'épisode, peut être disloquée pour être insérée et retrouvée — parfois sans la moindre retouche — en d'autres contextes. La plus grande mobilité de même que la plus ferme cristallisation appartiennent sans doute à l'élément motival initial (de chaque motif) qui, doué d'un sens jusqu'à un certain point indépendant, est plus facilement susceptible de se passer du développement compris dans l'élément subséquent (le plus souvent la continuation d'un parallélisme) pour réclamer et trouver d'autres suites et sollutions au milieu d'autres possibilités de combinaison.

Après certains exemples d'analyse à l'appui des observations théoriquement énoncées ci-dessus, l'article insiste sur le commentaire utilisant la richesse des aveux obtenus de la part des interprètes mêmes, qui affirment — au cours de l'interrogatoire et des informations recueillies en même temps que les chants — dans leur manière simple et naturelle, la conscience assez claire du procédé de la « liaison » des éléments glanés souvent d'ailleurs pour réaliser leurs variantes ou *leurs chants*, considérés tout à fait propres et originaux.

https://biblioteca-digitala.ro

ANALIZA SEMANTICĂ A POEZIEI FOLCLORICE

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Dacă admitem teoria recent formulată de J. Katz și Paul M. Postal [1], componentul semantic al descrierii lingvistice constă dintr-un *dicționar* și un număr finit de *reguli de proiecție* [projection rules]. Fiecare cuvînt din dicționar are una sau mai multe *interpretări* [2] [reading], o interpretare echivalînd cu o secvență de : 1) mărci sintactice [syntactic markers], 2) mărci semantice [semantic markers], 3) o trăsătură distinctivă opțională [distinguisher] și 4) o restricție selectivă [selection restriction].

Mărcile sintactice ale unui cuvînt A precizează partea de vorbire [3] în care se încadrează cuvîntul : nume, verb etc. Mărcile semantice sînt constituite de trăsături semantice generale, regăsibile într-un număr mare de interpretări: (animat), (masculin), (proces) etc. Trăsăturile distinctive [4] corespund unor trăsături semantice rare, izolate în sistem, iar restricțiile selective furnizează condițiile pe care trebuie să le îndeplinească interpretarea unui cuvînt B pentru ca să fie posibilă asocierea semantică A + B (*amalgamarea*) într-o *interpretare derivată* [derived reading]. Exemplu : restricția selectivă a interpretării cuvîntului *tîmplar* exclude posibilitatea asocierii cu un cuvînt a cărui interpretare conține trăsătura semantică (culoare) și de aceea amalgamarea **tîmplar* + *verde* nu se produce (în vorbirea obișnuită cel puțin).

Aplicarea regulilor de proiecție asigură amalgamarea într-o interpretare derivată a cîte două interpretări de fiecare dată și presupune cu necesitate existența unor relații sintactice între termenii amalgamați. Exemplu : în *copilul prietenei mele* nu este admisă amalgamarea **copilul* + + *mele*, ci numai *prietenei* + *mele* și *copilul* + rezultatul acestei amal-

---

[1]. Jerrold J. Katz și Paul M. Postal, *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964, XI + 178 p.

[2] Pe parcursul lucrării am încercat să folosim cuvîntul *interpretare* numai în această accepție tehnică.

[3] În gramatica transformațională, morfologia și sintaxa reprezintă un component unic.

[4] Folosim termenul de *trăsături distinctive* exclusiv în această accepție.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 100–121 , București, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

gamări. Ordinea în care se aplică regulile de proiecție este de asemenea determinată sintactic : de la constituent de rang inferior (grup nominal, grup verbal) la constituent de rang superior (propoziție). Rezultatul amalgamării este o interpretare derivată în care trăsăturile semantice comune celor doi termeni sînt menționate o singură dată, numărul trăsăturilor distinctive crește, iar mărcilor sintactice și restricțiilor selective li se adaugă elemente determinate de noul statut sintactic al interpretării derivate [5].

Teoria transformațională a componentului semantic schițată mai sus prezintă pentru cercetarea poetică avantaje pe care considerăm util să le supunem discuției :

1. *Reduce inventarul de elemente* cu care se operează în analiză, acesta nemaifiind constituit de totalitatea cuvintelor din vocabularul poetic, ci de un număr relativ redus de trăsături semantice (generale sau distinctive). În lumina acestei concepții, cuvîntul nu mai reprezintă o *unitate minimală*, ci o *structură*, iar analiza mult discutată a cîmpurilor semantice preferate de un autor se reduce la detectarea trăsăturilor semantice larg distribuite în vocabularul acestuia, devenind riguros controlabilă la nivelul interpretării fiecărui cuvînt.

2. *Lărgește sfera analizei*, introducînd în discuție nu numai cuvintele ca *structuri* semantice discrete, ci și cuvintele ca *termeni*, fuzionînd prin amalgamare în sintagme, propoziții, fraze (structuri semantice de rang superior).

3. Introduce în *definirea inovației poetice* la nivel semantic, alături de criteriile statistice (cuvinte preferate — cuvinte temă, cuvinte cheie ; structurarea vocabularului — concentrare, dispersie ; trăsături semantice preferate), criterii interne. Dacă avem în vedere conceptul de restricție selectivă, observația lui Ivan Fonágy potrivit căreia, „printr-o amnezie bruscă și voluntară" [6], „poetul respinge termenul just, cel pe care i-l propune tradiția, care exista înaintea propriei sale experiențe și care tocmai din această cauză este, subiectiv, cel mai inadecvat" [7] poate fi extinsă. Poetul respinge nu numai unitățile, și ci asocierile semantice tradiționale, în vorbirea neutră obligatorii, substituindu-le alăturări de termeni a căror amalgamare provoacă surpriză și tensiune tocmai fiindcă au fost încălcate restricțiile de selecție, am putea spune de „acord" semantic. În raport cu vorbirea obișnuită, poezia apare deci ca un context special în care se neutralizează o serie de restricții selective, fără ca aceasta să afecteze procesul de amalgamare. Rămîn de precizat limitele în care se produce neutralizarea, ce restricții selective rezistă chiar în condițiile de aparentă libertate pe care le oferă la acest nivel poezia, în sfîrșit în ce condiții prin încălcarea unor asemenea restricții se obține poezie și nu o succesiune fără sens. Încălcarea sau modificarea restricțiilor selective este de natură să explice și procesul prin care poezia conferă cuvîntului *conotații* cu totul diferite de sensul lui de dicționar (*denotație*). În drumul

[5] Acest aspect nu este menționat în lucrarea citată.
[6] Ivan Fonágy, *Le langage poétique : forme et fonction*, în „Diogène", 51, 1965, p. 96.
[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

de la denotație la conotație, interpretarea cuvîntului [reading] este „reierarhizată", trăsăturile semantice distinctive fiind deplasate în sfera trăsăturilor semantice generale și trecînd pe locul întîi în structura semantică a cuvîntului respectiv.

4. Introducerea în discuție a ideii de structură (schemă) semantică permite *abordarea paralelă a abaterilor poetice* la nivel fonologic (unități — foneme preferate; structuri — scheme fonemice, rimă, aliterație, asonanță), morfologic-sintactic (unități — părți de vorbire, categorii gramaticale preferate; structuri — paralelism sintactic, dislocări etc.), semantic (unități — trăsături semantice preferate; structuri — scheme de încălcare a restricțiilor selective, personificare, hiperbolă etc.). Analiza semantică se transformă astfel în premisă a unei definiri riguroase, consecvente și unitare a tropilor.

5. Sugerează posibilitatea degajării — pornind de la unități și structuri — a *sistemului semantic individual al unui autor* (eventual a sistemului semantic al poeziei în general) pe care ca cititori îl percepem într-o sinteză atît de vie la un mare poet, dar îl formulăm atît de fragmentar, prin liste sau prin observații disparate, ca poeticieni.

★

Lucrarea de față are un caracter ilustrativ. Ne limităm la prezentarea cîtorva observații pe care ni le-au sugerat lectura unui material folcloric compus din colinde și balade[8] și familiarizarea cu cercetările actuale de semantică transformațională. Considerăm că ne-am atins scopul dacă, pe această cale, cu limite de care sîntem conștienți, aplicînd mai de grabă concepția decît tehnica unei metode ea însăși în curs de perfectare, a) putem adînci observații anterioare, b) putem sesiza aspecte semantice pînă acum necercetate ale baladelor și colindelor laice. Valabilitatea generală, în afara speciilor pe care s-a efectuat sondajul de față, a observațiilor formulate sau a concluziilor degajate pe marginea lor rămîne de verificat.

★

A. Dacă actul lingvistic, și cu atît mai mult cel poetic, presupune un proces anterior de selecție, de opțiune între mai multe „soluții", ceea ce ni se pare de la bun început a caracteriza textele analizate este tocmai imposibilitatea (accentuată în balade) de a prefera un cuvînt altuia, de a renunța la vreuna din alternativele lexicale. Cuvinte, sintagme, propoziții, substantive, verbe, adjective, adverbe apar cu regularitate în două sau trei variante sinonimice alăturate în cuprinsul aceluiași vers sau în cadrul a două rime împerecheate, mai rar încrucișate. Exemplu: *Și mînca și ospăta* (II 506), *Gălbenet*/C ă d o b î n d e ș t e,/*Cu bănet*/S e - m b o g ă ț e ș t e,/ Mulți dușmani a g o n i s e ș t e/ (II 104), **Frumoase,/Arătoase** (C 87), *Tot din* **piatră-n piatră**/*Și din* **stană**-*n stană* (C 105), *Dar turcii* **stăteau,**/*Nici nu*

[8] *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, ediție îngrijită și prefațată de M. Brătulescu, București, 1964, XXIII + 315 p. (sigla C urmată de numărul paginii) și *Balade populare românești*, ediție îngrijită și prefațată de Al. I. Amzulescu, București, 1964, vol. II, 512 p. (sigla II urmată de numărul paginii).

https://biblioteca-digitala.ro

mulțămeau,/C u v î n t *nu rosteau,*/V o r b ă *nu scoteau,*/*Ci-mi* **înceremeneau** (II 204). Deseori reluarea prin repetiție precedă reluarea prin sinonim cu consecințe ritmice : *Toată lumea a* **cătat,** /*A* **cătat** *ș-a* **ispitit** (II 137), *Vezi că turcii mă* **căznesc,**/*Mă* **căznesc** *mă* **chinuiesc** (II 109), *Să nu te ducem* **strîcat,**/*Vezi,* **strîcat** *și* **vătămat** (II 322), *În pivnița* **mititică,**/**Mititică** *și* **pitică** (II 114) etc. Exemplele citate evidențiază de la bun început că fenomenul nu se reduce, așa cum îl prezintă unii cercetători[9], la repetarea prin sinonim a rimei; se reiau și cuvinte care nu sînt în rimă. Explicația pe care implicit o sugerează o asemenea restrîngere — rimă facilă asigurată de identitatea desinențelor, oralitate — nu ni se pare, de aceea, suficientă. Pe plan semantic, sinonimele reprezintă cuvinte ale căror interpretări diferă exclusiv la nivelul trăsăturilor distinctive [distinguisher] sau, rareori, al restricțiilor selective (se poate spune *pe cuvînt de onoare,* dar nu *pe* vorbă de onoare*). Alăturarea lor epuizează semantic noțiunea pînă la nuanțele ei cele mai infime (într-un fel de *arhiinterpretare*). Iată de ce considerăm că reluarea sinonimică nu face decît să confirme o tendință de supraexplicitare proprie poeziei folclorice.

O tendință paralelă (deși mai puțin evidentă) apare de altfel în cazul cuvintelor parțial antonimice (care se opun numai în raport cu cîteva dintre trăsăturile lor semantice) sau total antonimice (care se opun la nivelul tuturor trăsăturilor lor semantice). Ca și în cazul sinonimelor (unde procesul era mai dificil, fiind vorba de nuanțe) autorul popular nu optează, nu stabilește dominanța uneia sau alteia dintre cele două trăsături antonime ale acțiunii (personajului), ci le menționează deopotrivă pe amîndouă. Exemplu : *Nemerit-a,*/*Poposit-a*/*Lume multă*/ *Și măruntă*/ *Pe* p i c i o a r e/Ș i c ă l a r e (II 137), *Ce-mi cătați și ce-mi umblați*/*Unii*/ *Pe cai* **înșelați,**/*Alții*/*Pe cai* **deșelați,**/*Care mai bine-*n ț o l i ț i, /*Care* r u p ț i ș i j e r p e l i ț i? (II 288), *Lua tîrgul*/*Tot d-a lungul,*/*Și uliți, d-a curmezișul,*/*Pe unele*/S e - n d r e p t a,/*P-altele*/S e r ă t ă c e a (II 234), *Fetele, cum auziră,*/*După flori se pogorîră,*/*Le rupea și le-alegea, Luncile le sărăcea :*/ *Cele mari cu* b r a ț u r i l e,/*Cele mici mai* p u ț i n e l e (C 170). Narațiunea nu se structurează în asemenea cazuri în jurul unei imagini (acțiuni) fundamentale scoase pe prim plan, ci sugerează ceva din lipsa de perspectivă și specificarea minuțioasă și exhaustivă a detaliului prezente în gravură.

Exemple ca : *Golea-n casă că-*mi **dormea,**/**Îmi dormea,** *ori* **nu-mi dormea,**/*Ori așa* **se prefăcea** (II 290), *El* **bea** *frate,* **nu** *prea* **bea** (II 334), *El* **dormea,**/**Nu** *prea* **dormea** (II 456) ; **Bea** *Iorgovan,* **nu** *prea* **bea** (II 401) etc. sînt reductibile la o tendință întru totul asemănătoare. Opoziției antonimice îi corespunde aici opoziția afirmativ/negativ. Narațiunea debutează aparent ferm, printr-o selecție ; brusc, fără motivări, se revine, acțiunea este negată. Uneori, ca în primul exemplu, oscilația continuînd, cercul se închide, ajungîndu-se din nou — cu nuanța suplimentară de posibilă mimare a acțiunii — la prima formulare (de data aceasta în manieră dubitativă).

[9] Al. I. Amzulescu, *op. cit.,* vol. I, p. 27 ; Al I. Amzulescu, Adrian Fochi, I. C. Chițimia și Gh. Vrabie, capit. *Poezia epică* din *Istoria literaturii române,* București, 1964, vol I, p. 114, 115.

https://biblioteca-digitala.ro

De fiecare dată, interpretarea finală a propoziției (frazei) amalgamează cele două antonime sau forma afirmativă și negativă, epuizînd, într-o interpretare complexă, unghiurile din care poate fi analizată calitatea (acțiunea).

Numeroase alte fenomene sugerează o interpretare similară. Este cazul vocativelor larg explicitate [10], alăturînd numelui indicarea originii (naționalității), a rangului social, a calităților fizice sau morale, eventual a ocupației în momentul interpelării : *Măi Vasile Bolbocene,/Bolbocene/*, **Rîmnicene** (II 345), *Dragii mei, ortacii mei,/* **Toți viteji ca niște zmei** (II 367), *Bună seara/Chițule,/Chițule/***Boierule** (II 386), *Bre, Lidvă* **cîrciumăriță,/ Albă ca ș-o porumbiță** (II 24), *Bună ziua fetelor,/Fetelor* **frumoaselor,/ Care-nălbiți/Pînzele,/De-mpărțiți livezile** (II 87) etc. Prin revenire, adresarea complexă imprimă textului un ton ceremonios, dovedește ascultătorilor destoinicia cu care interpretul urmărește reproducerea integrală a piesei și se transformă în șablon, așa cum se întîmplă de altfel cu reluarea minuțioasă a întrebării în răspuns, cu inserarea, chiar în cea mai dinamică narațiune, a unor secvențe imuabile de tipul : *D-unde iarba-mi crește,/ În patru să-mpletește,/ În cinci să-ncununește,/Oaia mi-o plivește* (C 38), *Joi de dimineață / Pe nor și pe ceață...* (II 260) etc. În toate aceste cazuri, tendința de evitare a oricărui echivoc, de detaliere semantică exhaustivă ni se pare însă asociabilă explicațiilor ritmice, stilistice, mnemotehnice, psihologice.

Și mai evident devine fenomenul în exemple de tipul : *Și din gură cuvînta* (C 156), *Din gură-i grăiește* (C 141), *Și din gură-l blestema/ Și cu vorba-i tot zicea* (II 100—101), *De spune cu gura/Ș-arată cu mîna* (II 131), *Ci din buze cam zîmbea* (II 367), *Numai cu ochii te uiți* (II 28) etc. Precizările sînt redundante. Nu se specifică niciodată în vorbirea obișnuită că *se vorbește cu gura*, că *se privește cu ochii*, dar acest lucru este subînțeles de orice vorbitor, intră în categoria trăsăturilor semantice pe care convenția lingvistică le presupune incluse în verbe ca *a vorbi*, *a privi*. Succesiunea verb intranzitiv — complement intern se încadrează în aceeași categorie de fapte : *Puțin somn că mi-și somna* (II 377), *Și glume glumesc* (C 150) etc. Însuși numele de complement intern exprimă în acest caz perceperea gramaticală a fenomenului semantic de falsă amalgamare, în care complemente de tipul *glume*, *somn*, ca și, mai sus, *gură*, *ochi*, *buze* nu aduc, practic, nici o trăsătură în plus, iar interpretarea derivată coincide cu interpretarea verbului pe lîngă care apar.

Dacă însă, cel puțin în aparență, exemple ca cele amintite pot da impresia unei amalgamări, cu mult mai vizibilă este redundanța în exemplele — care abundă — de utilizare nominală și verbală a aceluiași radical în cazul sintagmei verb-complement : *Și din grai așa-i grăia* (II 505) *Din lupte să ne luptăm* (C 72), *Bucățele-l bucățea* (II 279), *Numai cu cotul cotea* (II 16), *Cu ciurul le ciuruia* (II 73), *Cu catran să-l cătrănești* (II 68), *Cu șeaua mi-l înșela,/Cu frîne mi-l înfrîna* (II 8), *Cu ce hrană te hrănești* (II 445), *Cu apă îl adăpa* (II 241), *Cine-n pază că-i păzea?* (II 161), *Și cu*

[10] Incluzînd și repetiții de tipul celor menționate de autorii citați, în *Istoria literaturii române*, I, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro

cinste te-am cinstit (II 102) etc. Că procedeul devine manieră o dovedesc (şi nu numai în sintagma verb-complement, ci şi în sintagma nume-determinant) cazurile în care doar perceperea schemei explică uneori creaţia lexicală : *Din cioc înciocînd,/Din coarne-ncornînd* (C 19), *Caută vinul de-i bun,/Vinurile de vinoase/Şi fetele de frumoase* (C 166), *Taie-o tufă cam tufoasă/Şi la cap căpăţînoasă* (II 310). Pe de altă parte, nu este însă mai puţin adevărat că, inconştient sau conştient, în exemplul al doilea, paralelismul *vinuri „vinoase"/fete frumoase* sugerează caracterul implicit al trăsăturii *frumoase* pentru fete printr-o ecuaţie latentă. Aşa cum vinurile sînt în mod obligatoriu şi firesc *„vinoase"*, fetele sînt în mod obligatoriu şi firesc *frumoase*, iar supraexplicitarea cîştigă o valoare simbolică.

Supraexplicitarea apare însă nu numai la nivelul cuvîntului sau sintagmei, ci şi la nivelul propoziţiei. Exemplu : *Trîmbiţa şi-a trîmbiţa,/Fluiera şi-a fluiera* (II 512), *Buciumul o buciuma* (II 485). Reluarea radicalului în grup nominal subiect şi grup verbal corespunde în acest caz unei situaţii întrucîtva mai complicate. În vorbirea neutră tindem să asociem nume-subiect ca *trîmbiţă, fluier, bucium* cu verbe neutre, denumind o acţiune generică, de tipul : *sună, cîntă, se aude*. Cu alte cuvinte, atunci cînd în propoziţie subiectul este foarte bine specificat, verbul se menţine într-o sferă mai vagă, întrucît, indiferent de faptul că trăsătura semantică „instrument determinat — bucium" apare şi la subiect şi la predicat sau numai la subiect (eventual numai la predicat), ea va figura o singură dată în interpretarea derivată a propoziţiei. Pe de altă parte, verbe ca *a trîmbiţa, a fluiera, a buciuma* cer, prin restricţie selectivă, prezenţa trăsăturii „animat" în cadrul interpretării numelui subiect. În baladă moartea „răpeşte" însă instrumentelor respective cîntăreţul şi, nemaiexistînd logic posibilitatea unui subiect animat (instrumentele nu pot fi folosite de ucigaşii stăpînului), se utilizează, am putea spune, „subiectul inclus" al verbului. Instrument al actului uman de a cînta, *trîmbiţa* — obiect — continuă fără finalitate (*şi-a trîmbiţa — „sieşi", numai sieşi*) o acţiune care, prin dispariţia ciobanului, se goleşte de sensul uman, integrîndu-se în zgomotele inconştiente ale naturii iremediabil singure. De un subiect inclus — singurul la rigoare posibil — este vorba şi în exemplele cu verb impersonal : *„Că grea ploaie-a fost plouat"* (II 512), *Vremea vremuia* (II 476).

Ultraspecificarea este mai greu de detectat în cazuri de tipul : — *Ai, ne-arată butia/Care bem noi vin din ea* ! (II 25), — *Ai, ne-arată odaia/Care să şedem în ea* (II 24), *Lui Ghimiş cel mititel/Care tem turcii de el* (II 437), *Vale, vale buştenoasă.../Care tu eş' gazda noastră* ! (II 384), *Ia să-mi daţi dacă mă vreţi/Turc ca voi să mă vedeţi...* (II 74) etc.

Pentru a înţelege mai bine structura acestor exemple, vom încerca să urmărim mecanismul de construire a propoziţiei relative în cea de-a doua frază. Distingem de la început mai multe faze :

1. faza *Ai, ne-arată odaia*$_1$*/care/ să şedem în odaie*$_2$ în care *odaie*$_1$ = *odaie*$_2$ (este vorba de aceeaşi odaie) ;

2. faza în care *odaie*$_2$ recunoscut ca fiind identic cu *odaie*$_1$ este pronominalizat (înlocuit cu un pronume care are acelaşi gen, număr şi caz cu *odaie*) : *Ai, ne-arată odaia/care/să şedem în ea* ;

https://biblioteca-digitala.ro

3. faza în care elementul relativ *care* preia genul, numărul şi cazul (implicit prepoziţia) pronumelui, iar acesta din urmă dispare : *Ai, ne-arată odaia/în care să şedem.*

Prima fază constituie ceea ce N. Chomsky [11] denumeşte *structura sintactică de adîncime* [deep structure], ultima *structura sintactică de suprafaţă* [surface structure] a frazei analizate. Semantic, structura de adîncime conţine reluări ale aceleiaşi informaţii care dispar în structura de suprafaţă (în faza 3, cuvîntul *odaia* sau pronumele *ea* nu mai figurează în propoziţia relativă). Iată de ce considerăm că în exemplele de mai sus, care se opresc în faza intermediară, cantitatea de informaţie semantică este mai mare decît cea pe care o impune convenţia lingvistică — regula gramaticală de formare a propoziţiei respective (transformarea relativă). Pe de altă parte, nu poate fi neglijat faptul că asemenea construcţii atestă şi o eventuală şovăire a limbii vorbite, populare etc., în mînuirea unor structuri gramaticale mai dificile (amintim în acest sens observaţia atît de des formulată cu privire la preferinţa marcată a limbii pentru coordonare, în dauna subordonării).

Cazurile discutate confirmă — credem — caracterul redundant al specificărilor semantice în textele analizate [12]. Atît interpretările simple, prin reluare sinonimică, enumerare sau alăturare de antonime, cît şi interpretările derivate, prin specificarea redundantă a obiectului, subiectului, determinantului sau prin menţinerea într-o fază mai apropiată de structura de adîncime (semantic exhaustivă), apar ca rezultate ale unor amalgamări în care numeroase trăsături semantice figurează la nivelul ambilor termeni în cazuri în care, din economie, convenţia lingvistică prevede specificarea lor o singură dată.

B. Un alt fenomen definitoriu pentru textele cercetate îl constituie tendinţa către *o relativ accentuată libertate a asocierii semantice.*

În comparaţie cu vorbitorul cult care, conştient de un număr impresionant de restricţii selective, îşi cenzurează sever exprimarea, vorbitorul popular, percepînd un număr mult mai redus de restricţii selective asociază cuvintele cu un plus de degajare. Conflictul care se naşte, în procesul de amalgamare, din această imperfectă asamblare (imperfectă în raport cu cerinţele de maximă facilitate a amalgamării pe care le formulează vorbitorul cult) explică impresia de spontaneitate, prospeţime şi pitoresc pe care o dă vorbirea populară, chiar atunci cînd nu este utilizată în scopuri artistice.

În textul folcloric asocierea liberă este favorizată de *şablon.* Din punctul de vedere care ne interesează, acesta echivalează cu atenuarea sau chiar pierderea unor restricţii selective, cuvîntul (sintagma, propoziţia etc.), o dată izolat (ă) de contextul său firesc, devenind universal asociabil (ă).

---

[11] N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Mass., 1965, X + 251 p.

[12] Preferinţa pentru metafora coalescentă, larga folosire a indicilor de predictabilitate semnalate de M. Brătulescu în articolele *Contribuţii la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureş*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 9 (1964), nr. 1, p. 94 — 114, şi *Ghicitoarea, elemente de structură stilistică* în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10 (1965), nr. 5, p. 441 — 451, ni se par raportabile la aceeaşi tendinţă generală.

https://biblioteca-digitala.ro

Așa se întîmplă în cazul unor determinări de tipul *dalbă*[13] *argintiu*, *auriu* (mai ales în colinde), al unor sintagme ca : *Năzdrăvanu drumului* — despre cal (II 173, 175), *Punea mîna pe durda, /Pe durda, pe nebuna* (II 323) etc. Cu o frecvență asupra căreia nu mai insistăm, acestea apar în cele mai eterogene contexte. Pentru ușurință, limităm exemplificarea la determinările *dalbă*, *argintiu*, *auriu*, întrucît, operînd cu sintagme sau propoziții șablon, contextele se amplifică și ar trebui citate motive (episoade) întregi. Exemplu : *Bui-o dalba-i cetățuie* (C 183), *Cu coarnele într-aurite* (C 175), *Cu șaua de haurel,/Cu frîul de argințel* (C 157), *Cu vîsle d-argint* (II 132), *Și haine/De aur,/Cu pene/De graur* (II 128-9), *O* furchiță și un fus/ *De aur și de argint* (II 41), *Fluieraș d-argint, frumos* (II 503), *Cu scări* (ale calului) *dalbe în vîrteajă* (II 303), *Scosăi dalbă săbiuță* (II 413), *Cu țărușe de argint* (II 161) etc. etc. Portretul feminin se încheagă aproape exclusiv (dacă omitem locuri comune de tipul *Mîndră cu sprînceana trasă/Și cu chip de puic-aleasă*) pornind de la *dalbă*, resimțit ca superlativ, întregit uneori de celelalte două determinări (vezi ultimul exemplu) : *Numai dalba-mpărătească* (C 135), *Pe-ăle dalbe brățișoare* (II 60), *De-o dalbă fetiță* (II 204), *Vine-o dalbă rușculiță,/Dălbăneață la pieliță* (C 189), *Numai Lina, fată dalbă.../Roșu soare răsăriare/Și-n obraz mi-o nimeriare/Și fața mi-o d-argintare/Și părul mi-l gălbinare* (C 165) etc. Valoarea de superlativ este confirmată de frecventa asociere cu determinările amintite a unor exclamații de tipul *Cum n-am mai văzut,/Boieri de cînd sînt...* (II 132), *De plătește lumea toată* (II 74) etc. Această trăsătură semantică suplimentară explică probabil (cel puțin parțial) faptul că *dalbă* ajunge să însoțească nume abstracte a căror restricție selectivă prevede nonasocierea cu interpretări conținînd trăsături semantice de „culoare" : *Despre dalba veselie* (II 54), *De ce hane tu mă legi,/Sau de bani, sau de comori,/Sau de dalbele puteri?* (II 171), *...dalbă vitejie* (II 364) etc.

În limba literară asocierea semantică respectă restricții selective nu numai la nivelul termenilor care se amalgamează. Interpretarea derivată care rezultă din amalgamarea termenilor trebuie, la rîndul ei — pentru așa-numita „puritate a stilului" —, să respecte restricțiile selective ale contextului cu care va fi ulterior amalgamată. De aceea frapează integrarea unor specificări „nobile" de tipul celor amintite în descrieri violent naturaliste sau gospodărește motivate, de tipul : *La mață se slobozea/Și-cepea de le strîngea/Cam cu paie, cu gunoaie,/Le băga cu tot în foale/C-un ac* **d-argint** *le cosea...* (II 53), *Voinici caii potcovește/ Cu potcoave de* **argint**, */Rabdă bine la nisip...* (II 390).

Neconcordanța dintre o interpretare derivată care, luată izolat, apare perfect normală, dar în context nu satisface restricții generale de selecție îmbracă forme foarte variate. Analizăm cîteva aspecte :

a) Asocierea este arbitrară. Exemplu : *Dar eu frate, mult mă tem,/ De căzlariul din harem/ Cel cu chipul de arap, /Buzat, negru, ras pe cap/ Și cu solzii mari de crap* (II 184), *Cobiliță/Ca creița,/Cofele/Garoafele* (II 138) etc. În primul exemplu, arbitrarul s-ar putea datora dispariției — prin circulație — a părții justificative. Aceasta se întîmplă frecvent în

[13] A cărei frecvență este semnalată de M. Brătulescu, vezi C XVIII.

https://biblioteca-digitala.ro

folclor. Formulări eliptice, greu de amalgamat, ca de exemplu : *Mă plătii cu cîntecul/Ca lupul cu urletul* (II 190), sînt, în alte variante, larg explicitate: *Mă plătii cu cîntecul/Ca și lupu cu crîngul ;/Cît trăiește, libovește,/Pînă pușca-l dobîndește./Dă pielea și se plătește :/Pielea o dă la tăbăcar,/Tăbăcaru — la blănar,/Și mi-o poartă boieri mari ;/Iar carnea la lăutari, Și mațele — la cobzari...* (III 393)[14]. Necesități de rimă par a-și spune și ele cuvîntul, în ambele exemple (asociate cu observația că *garoafele, creița* s-ar putea eventual justifica și prin faptul că *o fată* este purtătoarea *cofelor*, a *cobiliței*).

Asocierea arbitrară apare și în cazul unor scheme semantice mai complexe. Exemplu : *Nu sînt femeie cu conci,/Să zic că-n luptă nu poci,/Ci-s voinic cu comănac,/Cu nouă zapcii mă bat* ! (II 346), *Decît în pat cu papuci,/Mai bine-n crîng cu opinci* (II 384), *Cînd în ușă la palat/Ședea un grec gulerat* (II 311) — grecul fiind dușmanul haiducului. În exemplele citate, opoziții secundare nemotivate de tipul *conci/comanac, papuci/opinci, cu guler/fără guler* nu satisfac restricțiile selective ale opozițiilor *slab/tare, dușman/prieten* care predomină pasajul și cărora le sînt asimilate.

b) Alteori, acțiunilor prozaice li se alătură într-o transfigurare ceremonios solemnă trăsături semantice incluse în interpretări de tipul „gingaș", „suav". Raportată la „*murg*" hrănirea și adăparea calului devine în colinde : *Să-i dau fîn* c u v i o r e l e */Și apă* c u a c a d e l e (C 131). Dincolo de conținut, însăși determinarea lui *fîn* și *apă* prin epitete individualizatoare ca cele de mai sus într-un context pentru care convenția lingvistică prevede exclusiv determinări de tipul *proaspăt, rece* frapează ca o abatere.

Invers, pasaje dominate de interpretarea „groază" includ fragmente de tipul : *Chiar care cum turc ieșea,/Capu-l* r e p e d e *-i tăia* (II 210), *Oi să-ți tai și pe -mpărat,/Că* p r e a m u l t m - a s u p ă r a t ! (II 305), *Ad-o tu pe durda mea / C-oi să-i fac de mascara. / Foaie verde măr crețesc,/* N u p o t s ă m ă o d i h n e s c (II 301), *Arnăutu cucăia,/Pătruță din crîng ieșea,/Cu săcurea cînd mai da,/Capu di la trup îi lua,/Nici nevasta nu vedea./Sărea capu ici, colea,/Trupu mătănii făcea,/Da Pătruță, zo, striga :/ — Aoleo, nevasta mea,/Vino pîn' la mine-ncoa,/Văd turcu bolborosește,/Vino cu el de vorbește,/***Că nu știu de loc turcește*** (II 231), *Ștefan Vodă, d-auzea,/De groază se îngrozea,/Limba-n gură că-și mușca,/Sînge roșiu că-mi curgea,/***Pe caftan verde pica*** (II 278), *Sărea ușa și c-un stîlp,/Că prea dete* n e c ă j i t (II 330). În exemplele citate (majoritatea atestate în balade), efectul este în totală distonanță (de data aceasta în sensul desolemnizării) : omorul se săvîrșește în viteză, răpește haiducului din timpul de odihnă, gîlgîitul sîngelui stîrnește în mintea ucigașului preocupări lingvistice, groaza pricinuiește jocuri de culori (sînge roșu pe caftan verde), supărarea sau necazul (nu mînia, furia etc.) se convertesc la rîndul lor în masacru și cataclism. Dar tocmai episoadele în care conflictul semantic complică sau chiar frînează amalgamarea sînt cele care se reține. Ca și imaginile (încălcări tipice ale unor restricții selective, pe care

[14] Volumul al III-lea al *Baladelor populare românești* a fost consultat numai pentru verificare, de aceea nu figurează la nota 8.

https://biblioteca-digitala.ro

nu le abordăm în lucrarea de față), lipsa de concordanță a unui element cu contextul face ca amalgamarea acestuia să nu se realizeze total, îl izolează de restul elementelor, care se contopesc fără urme în anonimatul unei interpretări de ansamblu, incită la descoperirea modalităților de amalgamare prin mereu noi ierarhizări ale trăsăturilor semantice.

Libertatea asocierii semantice provoacă uneori chiar încălcarea caracterului obligatoriu al unor îmbinări semantice „figées" — pentru vorbitorul cult inviolabile — cum sînt locuțiunile[15]. Exemplu : *Leu-n talpe mi-și sărea* (C 69), *Drumulețu le dedea* (II 340) etc. Indiferent de faptul că *talpă* ar putea avea, regional, sensul de *picior*, sau că diminutivarea *drumulețu* se explică exclusiv la nivelul exigențelor de ritm, pentru auditoriul din afară, „spargerea" locuțiunii (locuțiunea reprezintă cazul tipic de amalgamare integrală) are repercusiuni stilistice.

Alteori se asociază două antonime, nu prin coordonare ca în cazul exemplelor discutate în capitolul A, ci prin subordonarea unuia față de celălalt. Nume conținînd (la nivelul radicalului sau prin diminutivare) trăsătura semantică „de dimensiuni reduse" sau „bogat" sînt amalgamate astfel cu determinări conținînd trăsătura semantică „uriaș", de dimensiuni foarte mari (sau „sărac") și invers. Exemplu : **Păloșelul** *că-l uita,*/ De-o sută cincizeci de-oca (II 62), **Buzduganul** *că scotea* (buzduganul are 500 oca), *De* codiță *-l apuca* (II 57), și despre același *În* buzunar *că-l băga* (II 56), *Lăcătul cît baniță,* / **Mititel** / Cît un purcel,/Să faci cinci căldări din el (II 29), *C-o* **ploschiță** *de dud verde*/Ce ținea vro șapte vedre (II 20), *Și-mi bea vin dintr-o* **ploschiță,** / *Săvai,* **mică mititea,** / D-o vadră și cinci oca (II 294) sau : **Sărmanul** *Pantelimon* / Cum trăiește ca un domn (II 411), **Of,** mult aur am mai luat (II 408). Alteori se amalgamează, elemente conținînd trăsătura semantică „simpatie, ocrotire, grijă" cu elemente conținînd trăsătura semantică „jaf, bătaie". Jefuirea și pumnii ajung manifestări de solicitudine : *Și oprește negustori,*/ *De-i* **scapă** *de gălbiori* (II 366), *Cu stînga că mi-l izbea,* / *Cu dreapta mi-l* **sprijinea** (II 381), *Turcu-n pumni îl* **sprijinea** (II 52), *Iancule,* / *Jianule,*/ *Ad-o-ncoace povara,* / **C-o să-ți vie greu cu ea,** / *Și dă-te de voia ta,* / **Să ne scapi de vreo belea** !/ (II 313). Într-un asemenea haos al situațiilor, formula *Iac-un* **hoț** *de păgubaș* (II 452) aproape că nu mai uimește.

Mai mult, de la asemenea cazuri, prin drumul invers, se ajunge la simularea antonimiei (sau cel puțin a opoziției) între două sinonime. Exemplu : *Ei nu* fură, *ci* hoțesc, / *Joia-n tîrg le tîlmăcesc* (II 453), *Pleacă neica la Galați*/*Cu trei cai de* apucat/*Și cu patru de* furat (II 451) etc. Adevărul, spus direct, aproape că nu este — în acest caz — perceput. Libera asociere semantică este exploatată conștient, în forma ei maximă, cu scopuri expresive.

Întrerupînd amalgamarea, reconstituind identitatea unor interpretări a căror integrare s-a gramaticalizat în vorbirea obișnuită, asocierile

[15] Despre un fenomen similar vorbește Fonágy, *art. cit.*, p. 105 ; *În timp ce limba tinde să formeze unități semantice cu ajutorul unor cuvinte frecvent asociate prin uzaj, poetul, dimpotrivă, tinde să rupă unitatea semantică a cuvintelor pe care le folosește obținînd un sens nou, printr-o analiză de tip special, care ar putea fi calificată drept „etimologie statică"* (trad. ns).

https://biblioteca-digitala.ro

semantice libere determină cititorul să devină conștient de fiecare pas efectuat în procesul de înțelegere. Alături de tropi, ele constituie astfel, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Roman Jakobson, „poezia semanticii", iar în speciile analizate, mai mult decît tropii, un aspect esențial al abaterii poetice.

★

C. Pentru analiza semantică prezintă interes și raportul de forțe care se stabilește între elementele amalgamate și procesul însuși de amalgamare. Este interpretarea derivată a unei sintagme echivalentă cu suma aritmetică a elementelor A și B din care aceasta se compune, cea a unei propoziții cu suma aritmetică a sintagmelor ei constitutive, sau, dimpotrivă, ca rezultat al procesului de amalgamare apare o interpretare cu totul diferită, în care numai anumite trăsături semantice din A și B (din interpretările derivate ale sintagmelor) sînt introduse, într-o cu totul nouă ierarhizare, în interpretarea derivată finală. În cazul întîi (cel obișnuit) primează în înțelegere *elementele*, în cel de-al doilea *procesul* amalgamării.

Ultimul caz ni se pare de natură să clarifice, la nivel semantic, fenomene complexe cum ar fi, în vorbire, aluzia, sugestia, perifraza, în poezie simbolul etc. S-ar putea explica prin intermediul lui de ce o poezie în care nu apare nici măcar o singură dată denumirea unui concept X dă impresia, la sfîrșitul lecturii (deci în momentul în care i-am obținut interpretarea derivată finală), de simbol al acestuia.

În textele analizate, de cele mai multe ori fenomenul nu se justifică însă printr-o intenție artistică, ci reprezintă consecința unor obligații de *tabù lingvistic*. Practic, problema se reduce la următoarea contradicție fundamentală: pe de o parte vorbitorul evită în mod deliberat un anumit cuvînt (de obicei incluzînd trăsătura semantică „negativ", „reprobabil", „primejdios"), pe de altă parte el este dator să asigure o comunicare integrală [16]. Soluția este uneori înlocuirea cuvîntului pus sub interdicție printr-un termen neutru, la care poate fi, eufemistic, redus. *A fura* se întîlnește cu *a cumpăra* în trăsătura semantică *a obține*, *a trăda* cu *a nu jeli* sau cu *a se băga la stăpîn mai bun*, *a ucide* cu *a paște* (atunci cînd actul de *a mînca* este deplasat de la un animal ierbivor la un animal carnivor), *a omorî* cu *a lucra* (*a depune un efort*), *a muri* cu *a pleca* sau, dimpotrivă, cu *a nu putea porni*. Iată de pildă prezentarea unei hoții, făcută de hoț: *Lună, luniță,/Fă-mi o luminiță,/Că am însărat,/La umbră de gard,/Cu doi călușei/Negri, mititei,/Și nu-s de furat,/Ci-s* **de cumpărat**. *De la popa Vlad.* Pînă aici, deși apariția cuvîntului *furat* atrage atenția asupra unei posibile reinterpretări, seriozitatea tonului, ingenuitatea diminutivului conving. Dar vin ultimele versuri: *Mărturie-am dat/Ieslea cailor,/Ușa grajdului,/Drumul codrului* (II 441) și ascultătorului încrezător i se oferă, ca din întîmplare, momentele esențiale ale furtului într-o succesiune al cărei ritm precipitat sugerează rapiditatea cu care s-a operat.

[16] O problemă întrucîtva similară pun ghicitorile.

https://biblioteca-digitala.ro

După uciderea lui Fulga, oamenii acestuia își oferă serviciile ucigașului: *La cine-a fost vinovat,/ Capul, măre i-ai tăiat/, Trupu-n foc i-ai aruncat, / De belea că ne-ai scăpat, /* **La bun stăpîn ne-ai băgat** (II 495). Nici un moment nu se spune explicit: *Noi îți propunem să intrăm în ceata ta,* așa cum despre mîndră nu se spune niciodată că și-a schimbat prea repede iubitul, ci numai: *Codreanul n-a mai ieșit, / Ci în codru a pierit / Și mîndra nu l-a jălit* (II 507). Lupul întrebat de soarta oilor răspunde echivoc: — *Le-am văzut și le-am păscut, / Ama nu le-am cunoscut, / Că prin pîrloage stau plotoage, / Prin fîntîni stau* **căpățîni,** / *Iar la coada jgheabului, /* **Samaru** *măgarului, / Sus în vîrfu dealului, /* **Cojocu** *ciobanului* (II 508). Uciderea se rezumă aci la un nevinovat act de dezordine, de împrăștiere (într-un spațiu a cărui lărgime sugerează ceva din panica și cruzimea înfruntării) a elementelor care compun turma (samarul măgarului, căpățînile oilor, cojocul ciobanului), sau, cum rezultă din exemplul care urmează, de disociere a capetelor de trupuri: *Și pe frații lui i-o pus / Cu* capetele prin stejari, / *Ca pe hoții cei mai mari, / Și cu trupul* pe cărări, / *Și-au trecut domnii călări / Cu mîinile-n buzunări* (II 361). Cu privire la poterași, haiducul exclamă: *Las' să vie, las' să vie, / Corbii de știre le știe, / Că de venit or veni, / Dar* nu știu cum or porni (II 367), sau — *Frate Ghiță dumneata, / Intră tu, frate-n bordei, / Și lucrează cu temei* ! (II 330).

Exemplele citate includ deseori indici de orientare semantică (*de furat, corbii* etc., vezi mai sus). Iată de exemplu versurile următoare, în care *fuga,* deși foarte departe semantic de *moarte,* se suprapune tocmai datorită specificărilor cu totul neobișnuite în cazul unui alergător: *Potera / Din Mehedinți / Fuge* **cu iarba / Prin dinți,** / *Potera / De la Gomet / Fuge* **cu mîna / La piept** (II 353).

Dacă totuși cuvîntul pus sub interdicție nu poate fi evitat, schema semantică e deplasată regulat de la *eu* (*tu*) + cuvînt tabù la *el* + cuvînt tabù sau, dacă e posibil, la subiect indefinit + cuvînt tabù. Jianu nu amenință direct, ci prin intermediul zvonurilor care circulă pe socoteala lui: — *Măi podar, / Măi cîrciumar, / Ai auzit d-un Jian, / D-un puișor de oltean / Și d-un hoț de căpitan /* Ce căznește *pe podari* , / Bea vin *de la cîrciumari* (II 314). Podarului cîrciumar nu-i rămîne decît să tragă concluziile. Domnul iartă, dar specificările ulterioare înalță deja printr-un fel de ghicitoare spînzurătoarea la care „*se spînzură*" haiducii: — *Apoi bine te-oi ierta / Cu trei lemne-a codrului, / Frînghia Brașovului, / Sus pe dealul Oltului, / Ca să vază toți muntenii / Cum se* spînzură *oltenii* (II 349).

O cercetare mai aprofundată va permite formularea unor concluzii. Unele dintre observațiile de față (cum ar fi cele din capitolele A, B) par în orice caz a reprezenta trăsături generale ale poeziei folclorice. Rămîne de verificat pe material acest fapt. Pe de altă parte, se conturează criterii de delimitare între genuri, pe care le-am menționat, ori de cîte ori a fost cazul, prin specificări de tipul „mai ales în colinde", „mai ales în balade". În sfîrșit, dacă prin metoda utilizată o cît mai mică porțiune a „inefabilului" poetic al speciilor respective se luminează, considerăm că aceasta merită atenție și adînciri ulterioare.

https://biblioteca-digitala.ro

ANALYSE SÉMANTIQUE DE LA POÉSIE POPULAIRE

L'auteur se propose de démontrer l'utilité que présente la théorie transformationnelle de J. Katz et Paul M. Postal pour l'analyse poétique : 1. elle permet d'opérer avec un inventaire réduit d'unités (les traits distinctifs sémantiques) ; 2. elle élargit le champ d'investigation aux schémas sémantiques complexes, constitués par les syntagmes, les propositions, les phrases ; 3. elle introduit des critères internes dans l'analyse sémantique, jusqu'ici surtout quantitative ; 4. elle permet l'analyse parallèle des écarts poétiques phonologiques, morpho-syntaxiques, sémantiques ; 5. elle suggère la possibilité d'établir le *système* sémantique de l'auteur (l'œuvre, le genre) analysé (e).

Un sondage entrepris sur un matériel folklorique, composé de chants de quête et chants épiques roumains, a démontré :

a) une forte tendance d'ultra-spécification sémantique ;

b) une liberté accrue des associations sémantiques ;

c) le primat fréquent du *procès* d'intégration par rapport aux *termes* intégrés dans la compréhension.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UN ASPECT AL LEGĂTURII DINTRE TEXT ŞI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

MARIANA KAHANE

Legăturile dintre structura versului şi a melodiei în cîntecul popular românesc şi necesitatea studierii versului în raport cu muzica au fost, în repetate rînduri, semnalate şi uneori bogat demonstrate [1].

Contactul direct al cercetătorilor cu interpretul popular a prilejuit constatarea „pe viu" a unităţii celor două componente ale cîntecului, unitate exprimată *adeseori* în imposibilitatea interpretului de a dicta textul fără cîntare. Observaţia a fost consemnată [2].

Materialul însuşi relevă atît de pregnant această unitate, încît Constantin Brăiloiu a declarat că o analiză a versului care ar neglija latura muzicală ar fi sortită în mod inevitabil unui eşec [3].

Mai mult, acordînd prioritate muzicii, Constantin Brăiloiu atribuie necorespondenţa frecventă a accentului metric cu cel tonic în versul cîntat unei „estetici particulare, dominate de muzică"[4].

Studii minuţioase au fost consacrate *versului* (numai), în care se concretizează, sub latura poetică, cea mai mare parte a cîntecului nostru popular.

---

[1] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", II, Paris, 1954 ş.a. ; B. Bartók, *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913 ; idem, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*. Adunate şi traduse de Const. Brăiloiu, Bucureşti, 1937 ; idem, *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935 ş.a. ; Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor", VIII (1963), nr. 1 — 2 ; Sabin V. Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1925 ; T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, 1958 ; P. Carp şi Al. Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Bucureşti, 1963 ; A. Ursu, *Cîntece şi jocuri din Valea Almajului*, Bucureşti, 1958 ; L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964. Ş.a.

[2] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 8. Ş. a.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 12.

Rev. etn. folc., t. II, nr. 2, p. 123—151, Bucureşti, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorul muzical românesc cuprinde însă, între genurile sale, o seamă de categorii al căror specific poetic şi grad înalt de improvizaţie determină o acumulare a neregularităţilor în versificaţie sau chiar apariţia textelor în proză.

Ocupîndu-se de legile versului propriu-zis, în fundamentala sa lucrare, Brăiloiu nu a omis, totuşi, menţionarea acestor categorii de texte [5]. Relevînd în mod special, în finalul studiului său, repertoriul funebru al unei părţi din Oltenia nordică (noi am adăuga : şi Muntenia), Brăiloiu a subliniat, o dată cu trăsăturile generale ale textelor, necesitatea studierii lor ca ilustrînd moduri de concretizare a unui sistem aparte [6].

Rîndurile care urmează sînt destinate repertoriului funebru din Oltenia nordică şi Muntenia, reprezentativ din acest punct de vedere. Ne vom referi nu numai la versuri, ci şi la proză, deci la legături între *text* şi melodie, semnalînd doar cîteva aspecte esenţiale.

★

Repertoriul funebru de care ne ocupăm cuprinde 2 categorii de cîntece, în raport cu desfăşurarea ceremonialului, cu conţinutul cîntecelor, cu forma pe care o îmbracă textele şi cu modul de execuţie :

a) cîntece propriu-zis rituale, cu caracter epic, indisolubil legate de momente fixe ale ceremonialului şi circumscrise într-un ansamblu de practici, executate colectiv ;

b) cîntece nerituale, cu caracter liric, nelegate în mod absolut restrictiv de momente fixe, expresii directe şi libere ale declanşării durerii, executate individual.

Primele sînt reprezentate prin *„cîntecul bradului"*, *„al zorilor"*, *„al drumului"*, *„al ţărînii"* ş.a., au texte exclusiv versificate şi circulă în Oltenia nordică [7]. Din a doua categorie fac parte *bocetele*, ale căror texte iau atît aspectul versului, cît şi al prozei şi care există sub ambele forme în Oltenia, ca şi în Muntenia.

Cîntecele propriu-zis ceremoniale cultivă versuri în genere hexasilabice (pentasilabice), structurate conform legilor cunoscute ale versificaţiei.

Este interesant de remarcat că *grupările binare ale versului* (picioarele bisilabice), a căror rigoare s-a arătat că ignorează adeseori accentul tonic al cuvîntului, *corespund* — am spune că se conformează — *unei dispoziţii*

---

[5] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 72 Ş. a.

[6] *Ibidem*, p. 73 («Il importe de spécifier qu'une des techniques de versification propre à la poésie chantée du village roumain y a été omise: celle qu'on a pu surprendre *in vivo* dans les plaintes d'une partie de l'Olténie du Nord (déplorations que l'on se gardera de confondre avec les chants de cérémonies funéraires, sévérement versifiés selon les lois de l'hexasyllabe régulier). Dans cette région limitée, aucune sorte de vers pour lamentation n'est connu des chanteuses: on ne recueille sous leur dictée qu'une prose déréglée, que le chant transformera (peut-être à leur insu) en poésie. Facilitée par l'absence de rimes, une accentuation spécifique et force chevilles consacrées, cette transformation ressort à une législation particulière, qu'il s'agira d'explorer quelque jour »).

[7] În zona gorjeană şi mehedinţeană. Banatul şi sudul Transilvaniei deţin şi ele, dar în realizări proprii, majoritatea acestora.

https://biblioteca-digitala.ro

binare a **mişcării melodice** (2 sunete la unison, 2 sunete care descriu un mers descendent sau ascendent [9]).

De pildă : ex.1 [8]

Vom observa sistematic constituirea celulei melodice elementare pe baza acestui principiu binar al îmbinării *înălţimilor*, cu repercusiuni asupra organizării interioare a versului. Un picior din vers coincide, aşadar, cu o celulă (măsură) elementară din melodie.

Manifestînd elasticitate, textul fluctuează între versuri de 8 (7) şi 6 (5) silabe, cu toată preponderenţa hexa — (penta-) silabului. Mobilitatea e constată frecvent în cuprinsul aceleiaşi piese :

Zo - ri-	*lor su-*	*ro - ri*	*lor* ∧ [10]	= 7 sil.
Să nu	*vă si-*	(⏑ ⏑)	*liţi* ∧	= 5 "
Pe Io-	*nel să*	*mi-l gră-*	*biţi* ∧	= 7 "
Pî - nă	*s-o gă-*	(⏑ ⏑)	*ti* ∧	= 5 "

etc. [11]
sau :

Ia mai	*la- să*	*Doam-ne*	*la-să*	= 8 sil.
Nu mi-l	*lua din*	(⏑ ⏑)	*ca-să*	= 6 "
Din-tre	*fraţi din-*	*tre su-*	*rori* ∧	= 7 "
Di la	*gră- di-*	*na cu*	*flori* ∧	= 7 "
Di la	*ma-mă*	*di la*	*ta-tă*	= 8 "
Di la	*lu-mea*	(⏑ ⏑)	*toa-tă*	= 6 "

etc. [12].

Melodia dispune de maleabilitatea necesară acestei situaţii, fiind susceptibilă de dilatare sau contracţie, pentru a face faţă fluctuaţiilor textului. Procesul se poate observa cu maximă claritate prin examinarea sinoptică a aceluiaşi rînd melodic, reluat.

---

[8] Fg. 2776 b, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia) şi numeroase altele.

[9] Este vorba de sunete-pilon. Sunetele ornamentale deţin un rol auxiliar şi nu anulează principiul binar căruia i se supun sunetele constitutive ale intervalului fundamental. Principiul binar se aplică aci la raportul *înălţimilor*, nu al duratelor.

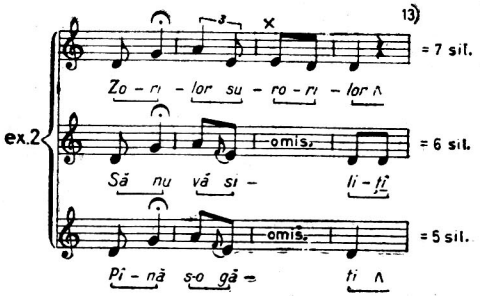
[10] Reprezentăm prin semnul ∧ silaba absentă.

[11] Fg. 7244 a, Teleşti (Tg. Jiu—Oltenia).

[12] Fg. 10039 a, Tălpăşeşti (Tg. Jiu — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

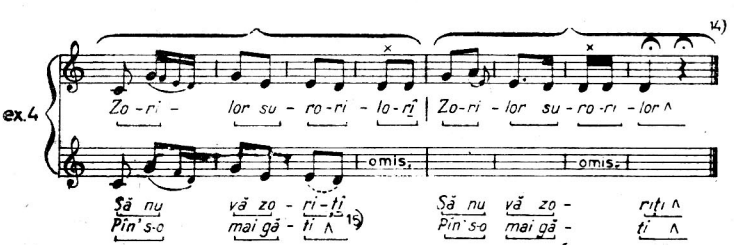
Să urmărim cîteva posibilităţi. Iată, de pildă, primul rînd melodic dintr-un „cîntec al zorilor", în 3 strofe diferite, executat mai întîi pe un vers de 7 silabe, apoi pe 6 sau 5 :



Răspunzînd pierderii unui picior din vers, melodia se dispensează şi ea de o măsură, de fiecare dată a 3-a. Pierderea ei nu tulbură linia melodică, deoarece se renunţă la sunete de aceeaşi înălţime (mişcarea recitativului recto-tono, în germene).

Procedeul este reversibil : cînd se revine de la versul de 5 la cel de 7 silabe, melodia îşi reinclude a treia măsură, tot pe seama recitativului ceea ce putem observa, de pildă, în al doilea rînd melodic al aceleiaşi melodii :

Redimensionarea poate opera cînd asupra măsurii finale a rîndului, cînd asupra celei interioare, afectînd, în ambele cazuri, recitativul, ca în această variantă a melodiei precedente :



[13] Ca la 11.
[14] Fg. 10037 b, Tălpăşeşti (Tg. Jiu — Oltenia).
[15] Catalectic completat melodic, prin prezenţa muzicală a silabei finale absente.

https://biblioteca-digitala.ro

(Vezi şi ex. 6)

Se poate interveni, de asemenea, în ambele măsuri interioare, parţial : se elimină unităţile vecine ale celor 2 măsuri (adică unitatea slabă din prima măsură şi cea accentuată din a doua) şi se recuplează unităţile rămase disparate — prima accentuată, a doua slabă — într-o grupare normală. Se uzează din nou de elasticitatea recitativului. Spre ilustrare :

[S-a produs, de astă dată, următorul artificiu ritmic : unitatea slabă (a doua optime) a dispărut prin contopire cu cea accentuată din măsura ei (prima optime), care şi-a dublat, astfel, durata (cele 2 optimi aflate la unison s-au contopit într-o pătrime, accentuată) ; unitatea accentuată care urma (sol — pătrime) a fost eliminată cu desăvîrşire].

Tipurile de vers se pot amesteca nu numai în cursul reluării strofelor melodice, dar chiar înăuntrul aceleiaşi strofe, ca în exemplul următor, variantă a melodiilor din exemplele 2, 3 şi 4. În această melodie se alternează în cadrul unei strofe melodice un vers plin cu unul catalectic, opunîndu-se nu numai un vers de 8 silabe unuia de 7 silabe, sau unul de 6 altuia de 5, dar chiar un vers de 8 unuia de 5 :

17)
ex.6
La mai la-să Doam-ne la-să | La mai la-să Doam-ne las' ∧ 8-7
Nu mi-l lua din ca-să (∧ ∧) | Nu mi-l lua din (∧ ∧) cas' ∧ 6-5
Di la ma-mă di la ta-tă | Di la lu-mea (∧ ∧) toat' ∧ (8-5)

Înainte de a trece mai departe, am dori să subliniem o observaţie privitoare la măsura finală a rîndurilor melodice (respectiv, piciorul final al versului). Este vorba de un procedeu care a fost semnalat de C. Brăiloiu şi care va putea fi remarcat adeseori în paginile ce urmează :

Melodia poate aduce în măsura finală 2 valori (2 timpi), ca în restul rîndului melodic (vezi ex. 2, portativul 2), sau le poate contrage într-o valoare unică, dar cu durată dublă, prin contopirea celor 2 durate simple (idem, portativul 1 şi 3). În consecinţă, piciorul se va completa (î) sau va rămîne catalectic ; dar, chiar în cazul din urmă, muzica sugerează finala absentă, prin păstrarea duratei ei, iar auzul percepe versul catalectic ca şi cum ar fi plin. Cu atît mai mult va fi sesizat versul catalectic ca plin

[16] Fg. 3031, Sohodol (Baia de Aramă — Oltenia).
[17] Ca la 12.

https://biblioteca-digitala.ro

cînd melodia va repartiza pe silaba finală 2 sunete de înălțime diferită (vezi ex. 4, portativul 2, ambele versuri de sub primul rînd melodic, comparativ).

★

În timp ce repertoriul cîntecelor funebre, propriu-zis ceremoniale, prezintă texte riguros versificate, tradițional cristalizate (fluctuațiile manifestîndu-se tot în cadrul sistemului versului), *textele bocetelor* iau naștere, atît în Oltenia de Nord cît și în Muntenia, la discreția unei libertăți improvizatorice ieșite din comun, ideile adoptînd, ca o expresie a acestei libertăți, forma prozei.

Plîngîndu-și soțul mort în război, o femeie îi adresează următoarele gînduri :

Ómu | méu !
Cé o- | rîndă mai ávu- | săși :
Să | móri ca | cîinii prin | stréină- | táte !
Și | te-ám ru- | gát,
Să | vîi | noáptea în | vís,
Să-mi | spúi și | mîe
Cé | moárte ai hí a- | vút,
Ca | cîinii, împuș- | cát de pă- | gîni,
Pe | cîmpur'le de | lúptă!

etc. [18].

Ceea ce atrage interesul nu este atît această proză, tipică prin rîndurile sale divers dimensionate și prin accentele tonice capricioase care-i subîmpart variat rîndurile, cît faptul surprinzător că în realitate (adică în cîntare) textul se „izometrizează", interpreta recurgînd spontan la felurite artificii, în scopul versificării. Ca urmare, rîndurile de mai sus se aud astfel :

1.	*Má, mă*	*má* **o-**	**mú meu**	*má* ∧	= 7 sil.
2.	*Áu,* **ce**	**ó-rîn-**	**dă,** *mă*	*má* ∧	= 7 „
3.	*Áu, au,*	*áu,* **mai**	**á- vu-**	**să- și**	= 8 „
4.	*Áu, au,*	*áu,* **să**	**móri** *mă*	*má* ∧	= 7 „
5.	*Áu,* **ca**	**cîi-nii**	*má mă*	*má* ∧	= 7 „
6.	*Áu,* **prin**	**stré- i-**	**nă- ta-**	**té** ∧	= 7 „
7.	*Áu, au,*	*áu, ti-*	*ná- ru*	*méu* ∧	= 7 „
8.	*Áu, au,*	*áu, Doam-*	*né, au*	*áu* ∧	= 7 „
9.	**Și te-am**	**rú-gat,**	*ó- mu*	*méu* ∧	= 7 „

[18] Fg. 10033, Leleşti (Tg. Jiu — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

10. *Áu,* **să**	**vîi noap-**	**teá în**	**ví-sî**		= 8 sil.
11. *Áu, au,*	*áu,* **să**	**mí spui**	*á-uî*		= 8 ,,
12. *Áu, au,*	*áu,* **şi**	**mi- e,**	*mă* ∧		= 7 ,,
13. *Áu, au,*	*áu,* **ce**	**moár-te**	á-uî		= 8 ,,
14. *Áu,* **ai**	**hi a-**	**vút** *mă*	*mă* ∧		= 7 ,,
15. *Áu, au*	*áu, ti-*	*nă- ru*	*méu* ∧		= 7 ,,
16. *Áu, au,*	*áu,* **ca**	**cîi-nii**	*mă* ∧		= 7 ,,
17. *Áu,* **îm-**	**púş-cat,**	*mă mă*	*mă* ∧		= 7 ,,
18. *Áu, au,*	*áu,* **de**	**pă-gîni,**	*mă* ∧		= 7 ,,
19. *Áu,* **pe**	**cîm-pur'-**	**lé de**	**lúp-tă**		= 8 ,,

etc.

Versuri de 7 sau 8 silabe, grupate regulat în picioare binare (bisilabice) accentuate periodic pe prima silabă, după legile versului ! Lipseşte doar rima.

De unde a venit imperativul formei versificate ? Ce forţă a subordonat textul, impunîndu-i să evadeze de sub legile proprii, să se dezagrege din ordinea firească a sensului său şi să se răsfire lăsîndu-se invadat de atîtea particule străine, care să-l cimenteze într-un tipar supus altor legi şi, nesocotindu-i accentele naturale, să-i imprime alt sistem de accentuare şi altă ordine interioară ?

Melodia a făcut acest lucru. Să o examinăm :

Este fundamentată pe unităţi expresive (rînduri melodice) constituite din 4 celule a cîte 2 timpi [19] — primul accentuat (ultima celulă poate fi eliptică de timpul slab). *Principiul binar reglementează mişcarea melodică a celulei, o dată cu sistemul accentuării.*

Acesta este tiparul rîndului melodic. Aspectele concrete sînt variate :

ex. 7

Melodia, pe care interpretul o avea în minte, şi-a subordonat textul, modelîndu-l după tiparul ei.

Acomodarea textului s-a realizat printr-o seamă de artificii : adaosuri — interjecţii (*mă, au*) iniţiale şi finale mono-, bi- sau trisilabice, după nevoie, în vederea completării numărului necesar de silabe ; disocierea unei silabe interioare pentru a se obţine încă o silabă (versul 11) ; completarea finală a versului catalectic, la nevoie (versurile 3, 10, 13) ; intercalarea unor invocaţii tipice, gata versificate, existente în arsenalul poetic al speciei (ex. versurile 7, 15) ; preluarea accentelor metrice periodice pe silabele 1, 3, 5, 7, obţinîndu-se astfel sistematic cîte 4 picioare bisilabice ; pentru a se satisface rigoarea accentului metric se ignorează şi se răstoarnă, cînd e cazul, repartiţia accentelor naturale (tonice).

[19] De durată egală sau inegală.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt exemplu de transformare a prozei în vers :

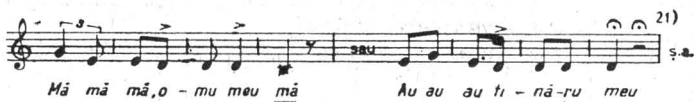
Scoálă-te,	**Scoá-lă-**	**té** *Li-*	*nă Li-*	*nă* ∧ |
Și úită-te,	**Și ui-**	**tă-te**	*Li- nă*	*Li nă* |
La táta-tău,	**Lá ta-**	**tá-tă-**	*uĭ Li-*	*nă* ∧ |
Și la mámă-ta,	**Și la**	**má-mă-**	**tá** Li-	nă ∧ |
	Cúm să	**ó-moa-**	**ră** *Li-*	*nă* ∧ |
Cúm să omoáră pe tine.	**Pé ti-**	**né** *au*	*áu au*	*áu* ∧ |
Nu-ți páre rău?	*Li- nă*	**nú-ți pa-**	**ré ră-**	**uĭ** ∧ |
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	
Úită-te,	**Úită-**	**té** *Li-*	*nă Li-*	*nă* ∧ |
Cé mai brád ți-adúsără de	**Cé mai**	**brád ți-a-**	**dú-să-**	**ră** ∧ |
la múnte!	*Li- nă*	**dé la**	**mún-te**	*Lină* |
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	
Te dúci cu él	*Li- nă*	**té duci**	**cú e-**	**lĭ** ∧ |

etc. [20].

Același factor stimulator : melodia, cu același tipar ca în cazul precedent (vezi ex. 11).

Trebuie precizat că, în ciuda preponderenței accentului metric preluat din melodie, accentul tonic nu dispare cu desăvîrșire și, din cînd în cînd, își face simțită prezența, creînd echivocuri :

ex. 8



De asemenea :

Au au | *au Doam-* | *ne au* | *au* ∧ | [22]

Este, totuși, o afirmare pe plan secundar, care nu anulează autoritatea accentului metric, limitîndu-se, în contextul melodico-poetic, mai curînd la un efect coloristic decît organizator.

Cînd adaosurile menite versificării sînt numai invocații, susceptibile de a se integra organic în sensul ideilor, se produce o coeziune atît de mare a versului obținut, încît cu greu se remarcă proza subiacientă în care, de fapt, se exprimă ideile propriu-zise ; cu atît mai mult cînd întregul text apare exclusiv versificat.

---

[20] Fg. 6299, Cîmpofeni (Tg. Jiu — Oltenia).
[21] Ca la 18.
[22] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

În Muntenia întîlnim în acest fel:

1.	*Mí-ța*	*má-mii*	*Mi-ță*	*mái-că*
2.	*Cós-te-*	*lú-ma-*	*mii Cos-*	*tél* ∧
3.	*Năi-ti-*	*că, nă-*	*ti-că*	*ná-tă*
4.	**Ví-ne**	**Páș-ti-**	**lé** *măi-*	*cú-to*
5.	**Lá ma-**	**má** *mă-*	*mí-co*	*mái-că*
6.	**Și la**	**tóa-tă**	**lú-mea**	*má-mă*

etc.[23]

cu suportul melodic clasic:

În Oltenia:

1.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧
2.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**mă**	**róg**	**de**	**tá-**	**le**
3.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**să**	**mă**	**iér-**	**ți**
4.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**că**	**n-ám**	**pu-**	**tú-**	**ți**
5.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**să**	**te**	**scó-**	**li**
6.	*Má-*	*mă,*	**dí**	**la**	**pá-**	**ti-**	**mă**	∧
7.	*Má-*	*mă,*	**dí**	**la**	**jún-**	**ghiuri**	**gré-**	**le**
8.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧
9.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*pú-*	*iu-*	*lé*	∧
10.	**Mă**	**rog,**	*má-*	*mă,*	**dé**	**ma-**	**tá-**	**le**
11.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**să**	**vii,**	*mă-*	*mí-*	*că*
12.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**prin**	**ví-**	**suri**	**má-**	**ri**
13.	*Má-*	*mă-*	*le,*	**ca**	**să**	**te**	**vă-**	**dî**
14.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**să**	**té**	**cu-**	**nós-**	**cî**
15.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	*bo-*	*bó-*	*cu*	*mé-*	*uî*
16.	*Má-*	*mă,*	*tránda-*		*fi-*	*ru*	*mé-*	*uî*
17.	**Că**	**n-ai**	**pú-tut,**		*má-*	*mă-*	*lé*	∧
18.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	*să-mi*	**spúi**	*mă-*	*mi-*	*că*
19.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ce**	**té**	**doa-**	**ré**	∧
20.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**să**	**știu**	*má-*	*mă*
21.	*Má-*	*mă,*	**cú**	**ce**	**să**	**te**	**cá-**	**ut**
22.	*Má-*	*mă,*	*pú-*	*i-*	*șó-*	*ru-*	*lé*	∧
23.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧

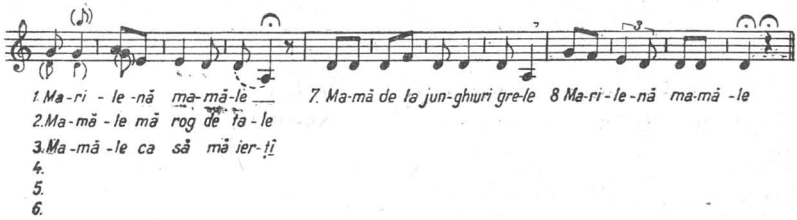
etc.[24].

[23] Fg. 10117, Măgurele (Teleajen — Ploiești).
[24] D. 996 b, Bărbătești (Gilort — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia prezintă tiparul cunoscut, activ față de text, justificînd versificarea absolută a acestuia :

ex. 10



Rima lipsește cu desăvîrșire. Proza funebră versificată nu manifestă, în genere, această preocupare. Ceea ce nu exclude eventualitatea rimei sau asonanței :

sau :

Súrioára síngureá]
Anișoáră cú nimá]
Că plîn-gé și să cîntă]
Scúmpa meá surioară [25]]

M-ái lăsát tot ámărîtă]
M-ái lăsat nenórocită]
Mámă, tót pe pótecéle,]
Mámă, tót pe drúmuréle [26]]

Adeseori, sintagma își găsește forma versificată și nu mai necesită intervenția adaosurilor : *Úi-tă-té la frá-ții tăi* ∧

Textele prezintă, în asemenea cazuri, ambele categorii de versuri :

Scoá-lă-té dra-gă *au áa* ∧
Și spu-né-mi *Li-nă Li-nă* ∧
Dá-că ești fă-cú-tă bi-ne
Că, pe mí-ne m-ái ru-gát ∧
Lí-nă, Lí-nă áu au áu ∧
Să viu lá ti-né *Li-nă* ∧
Să te-m-brác fru-mós *au áu* ∧
Și să te piep-tén-*Li-nă* ∧

Să te fác fru-moá-să *áu* ∧
Áu au áu Li-nă Li-nă ∧
Că nu-ți plá-ce próst pe drúm ∧
Áu au áu Li-nă Li-nă ∧
Și io mí te-am ím-bră-cát ∧
Și mi te-ám scos á-fa-ră ∧
Tót pe brá-țe *Li-nă Li-nă*
Și tu ái zis că-tră mí-ne

etc. [27].

Melodia, reeditînd tiparul clasic, este elocventă pentru rigoarea versificării textului :

ex. 11

[25] Mg. 1983 i, Lupșa de Jos (Strehaia — Oltenia).
[26] Mg. 1985 n, Lupșa de Sus (idem).
[27] Ca la 20.

https://biblioteca-digitala.ro

Întîlnim în bocet şi alternanţă de vers hexasilabic cu octosilab :

Múi-că múi-că múi-că múi-că
Că nu mái poj, *mú-mă drá-gă*
Múi-că múi-că (⏑ ⏑) *múi-că*
Că-z bă-trî-nă, *mú-mă-lé* ∧
Mú-mă, mú-mă, fá-ta mé ∧
Múi-că, múi-că (⏑ ⏑) *múi-că*
Că zî-ceái, *mui-chí-ţă drá-gă*
Să te-n-văţ, *mui-chí-ţă,* **eár-te**
etc. [28].

Şi să ám gri-jă de tî-ne
Múi-că múi-că múi-că drá-gă
Şi mă lăsaşi, *múi-că-lé* ∧
Pă-ră-si-tă, *múi-că-lé* ∧
Múi-că-lé, **şi á-mă-rî-tă**
Múi-că, múi-că, **şi bă-trî-nă**
Mui-că-dé, mui-chí-ţă fá-tă

Melodia prezintă ajustările de rigoare :

în care celula melodică suplimentară apare cînd la sfîrşitul rîndului (vezi *b* faţă de *a*), cînd în interiorul său, ca a doua celulă (vezi *b* faţă de *c*), aducînd în ambele cazuri o nouă mişcare melodică.

Întîlnim şi rînduri mai lungi, a căror dimensiune, privită ca atare, este derutantă. În exemplul precedent întîlnim, pe la începutul înregistrării (rîndul 2) :

Múi-că, múi-că, múi-că, múi-că, fáta meá = 11 silabe,

cîntate astfel :

Examinarea melodiei, în desfăşurarea ei, clarifică şi de astă dată dimensiunea reală :

Primul rînd melodic al bocetului arată astfel :

[28] D. 820, Văideni (Tg. Jiu — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

Ceva mai departe, rîndul 7 apare după cum urmează :

ex. 15

Compararea celor 3 fragmente arată cvasiidentitatea melodico-ritmică a primelor 2 măsuri din rîndul 2 cu primele 2 măsuri din rîndul 1 şi a ultimelor 4 măsuri din rîndul 2 cu cele 4 măsuri ale rîndului 7. Este vorba, aşadar, nu de o invocaţie de 11 silabe, ci de 2 invocaţii contopite, una de 4 silabe şi alta de 7 (subînţelese 8), deci tot de un fragment versificat, reprezentat printr-un emistih şi un vers.

Numai melodia putea lămuri structura metrică.

Privit în întregime, textul nostru cuprinde versuri de 8 (7) silabe, de 6 silabe şi un emistih stingher de 4 silabe. Varietate, *dar* reconsiderare a prozei *în lumina versului.*

Cele prezentate pînă acum au arătat, credem că îndeajuns, că procesul de versificare a prozei este determinat muzical, textul găsind în melodia cu care se îmbină un tipar cristalizat.

Racordarea la ritmicitatea melodiei se realizează printr-o seamă de artificii, care acţionează calitativ sau cantitativ. Menţionăm :

1) *Răsturnarea repartiţiei naturale a accentului şi grupărilor de silabe, prin adoptarea legii de bază a structurii metrice a melodiei şi — implicit — a versificaţiei : periodicitatea accentului metric, mecanic (din 2 în 2), care-l subordonează pe cel tonic şi din care decurg picioare binare coincidente cu celulele melodice.*

2) *Utilizarea unor interjecţii sau invocaţii ca adaosuri* iniţiale, finale şi mai rar interioare, *pentru obţinerea numărului de silabe cerut de vers (de melodie).* După necesitate, aceste adaosuri pot fi mono-, bi-, tri-, tetra- sau pentasilabice. Dintre cele mai obişnuite : *mă* (*mă, mă* ; *mă, mă, mă* ; *etc.*) [29], *au, fă, dragă, mamă* (*mumă, muică, maică*), *mamăle* (*mumăle, muicăle*), *mămică, măicuţă, muichiţă, mămico, maică, tăticule, surioară, frăţioare, bîtico, nume* (*Ioane, Ricuţă, Lină*) etc.

Adaosuri de acelaşi fel sau diferite se pot asocia în acelaşi vers.

Un tablou sumar (din texte diverse) :

	Iniţial	Interior	Final
Au *ce o-rîn-* *dă* **mă mă** ∧	— monosilab.	—	bisilab.
Au au au *ce moar-te* **au** ∧	— trisil.	—	monosil.
Au au au *o- mu meu* **mă** ∧	— trisil.	—	monosil.
Au au au *ăl bun* **mă mă** ∧	— trisil.	—	bisil.
Au au au au *mă Şte-fa-ne*	— tetrasil.	—	—
Mui-că-*n bra-ţe,* **mui-că**	— bisil.	—	bisil.
Ma-mă-le *să-mi spui* **mă-mi-că**	— trisil.	—	trisil.
Mui-că-le *şi a-mă-rî-tă*	— trisil.	—	—
Mui-că mui-că *şi bă-trî-nă*	— tetrasil.	—	—
Dra-gă *şi ne-vas-ta ta* ∧	— bisil.	—	—

[29] Şi cele care urmează se pot repeta.

https://biblioteca-digitala.ro

Li-nă *di la mun-te* **Li-nă**	—	bisil.	—	bisil.
Ioa-ne *scoa-lă-te cu mi-lă*	—	bisil.	—	—
Mă Ioa-ne *doi ani ju-ma-te*	—	trisil.	—	—
Pe ti-ne **au au au au** ∧	—	—	—	tetrasil.
Că-s bă-trî-nă **mu-mă-le** ∧	—	—	—	trisil.
Să te-n-văţ **mui-chi-ţă** *car-te*	—	—	trisil.	—
Că nu mai poj **mu-mă dra-gă**	—	—	—	tetrasil.
Vi-ne Paş-ti-le **măi-cu-ţo**	—	—	—	trisil.
La ma-ma, **mă-mi-co mai-că**	—	—	—	pentasil.
Sîn-gu-rei, **bî-ti-co** [30]	—	—	—	trisil.

ş.a.

Mai puţin obişnuit, ca adaos, adverbul *nu* (prin reluare, din sensul ideii) :

Că | *nu* | *mori*, **nu nu nu nu** ∧ [31]

sau vocala *î*, funcţionînd nu ca silabă de completare a piciorului catalectic, cum ştim că se obişnuieşte în versul propriu-zis, ci ca început de picior :

La ta- ta-tă- **uî** *Li- nă* ∧ (*începutul* piciorului 3)

sau :

Li-nă nu-ţi pa- re ră- **uî** ∧ [32] (*începutul* piciorului 4).

Unele adaosuri ne surprind prin caracterul mecanic al mînuirii lor :

Au au au | *nu* | *ţi-o mai părut*
Au Ni-co-la-ie au a-uî
Au au *rău de mi-ne* | **nu** | } [33] = *Nu ţi-o mai părut rău de mine*

sau :

Şi | **te** | *io-* | *te* | *ve-deam* **mă** ∧
Bine | **ha** | (*!*) *că mori* **mă mă** ∧ } [34] = *Şi io te vedeam bine că mori*

3) *Disocierea accidentală a unei silabe interioare, pentru evitarea unui vers defectiv* :

Au au au **să** | **mi** | *spui au*

[30] Documentele sonore, în ordinea exemplificării : fg. 10033 (Leleşti — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3037 a (Runcu — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3036 (Runcu — idem), d. 820 (Vădeni — idem), d. 996 b (Bărbăteşti—Gilort—Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu—Oltenia), idem, fg. 8719 (Dragoslavele — Muscel — Argeş), fg. 6299 (Cîmpofeni— Tg. Jiu — Oltenia), mg. 1985 n (Lupşa de Sus — Strehaia — Oltenia), fg. 3093 (Stolojani — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 6299 (Cîmpofeni — Tg. Jiu — Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu — Oltenia), idem, idem, fg. 10117 a (Măgurele — Teleajen — Ploieşti), idem, fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — Bucureşti).

[31] Fg. 3037 a, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).

[32] Fg. 6299, Cîmpofeni (idem) — la ambele exemple.

[33] Fg. 2953 a, Bîrseşti (idem).

[34] Ca la 31.

https://biblioteca-digitala.ro

în loc de :

Au au au **să-mi** *spui* ∧ *au* [35]

4) *Completarea unui picior catalectic din interiorul rîndului* (prin mijloacele obișnuite ale versului propriu-zis) :

Ioa-ne că mă ui-tî Ioa-ne [36]

completare de care este susceptibilă și interjecția complementară :

A-uo de co- pii, mă mă [37]

sau :

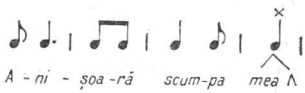
Au au a-uă măi Ște- fa-ne [38]

5) *Completare, numai melodică, a piciorului catalectic* :

ex. 16 [39]

Completarea melodică se face uneori numai prin prelungirea valorii, sugerîndu-se prin durata suplimentară silaba absentă :

rîndul 1 : ex. 17



față de :

idem rîndul 5 : ex. 18

(pătrimea echivalînd cu durata a două optimi).

De aici pot lua naștere situații excepționale, pasibile de interpretare greșită dacă aprecierea face abstracție de muzică. De pildă, versul :

Au au au ti- nă-ru meu au

avînd 8 silabe cuprinde — aparent — 4 picioare pline (*au au au ti-năru meu au*). Aparent, numai. Cîntarea valorifică silabele astfel :

ex. 19 [40]

[35] Ca la 18.
[36] Ca la 26.
[37] Fg. 3036, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).
[38] Idem.
[39] În ordinea exemplificării : fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — București), fg. 10036 a (Ursăței — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 9985 a (Progresu — Brănești — București).
[40] Ca la 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Valoarea corespunzătoare silabei a 7-a sugerează prin dublare un picior catalectic, completat muzical. Confirmarea o găsim în faptul că interpreta accentuează în cîntare silaba următoare, simțind-o ca începutul unui picior nou, de asemenea catalectic și, la rîndul său, completat muzical prin dublarea duratei. Ne aflăm, deci, în prezența unui rînd amplificat cu un al 5-lea picior, sub impulsul melodiei.[41]

Similar : ex. 20

(pauza suplinește aci silaba absentă)

sau : ex. 21

(idem)

6) *Suplinirea* **melodică** *a unei silabe absente din interiorul rîndului* (într-un vers defectiv) *și prelungirea silabei precedente pe valoarea muzicală supleantă* :

*Cin' te-a cres-***cu-** $\overset{(ul)}{\wedge}$ *pe ti-ne* (sil. 4 → 5)

și :

Mui-că- **ta-** $\overset{(a)}{\wedge}$ *ma-re ma-mă* (sil. 3 → 4) [43]

ex. 22

7) *Eliziune silabică interioară, pentru evitarea unui vers supranumerar* :

Áu au áu **cre'-** **rii** scoși mă ∧ [44] (**cre'***rii* în loc de **creie***rii*).

8) *Contracție silabică* (în triftong), *în același scop* :

Mă **Ioa-** *né voi- ní-cu méu* ∧ [45]

---

[41] Ca la 37.
[42] Fg. 8748 b, Mățău (Muscel — Argeș).
[43] Ca la 25.
[44] Ca la 31.
[45] Fg. 3093, Stolojani (Tg. Jiu — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

9) *Încadrarea ritmică a unui picior ternar* (care nu a putut fi evitat) *în durata piciorului binar*, prin tratarea sa muzicală ca :

triolet : ex.23 [46]

grup subdivizionar binar : ex.24 [47]

★

Încheind expunerea principalelor procedee de versificare a prozei în timpul cîntării (expunere care se cere întregită), trebuie să precizăm că *bocetul* din zonele de care ne ocupăm prezintă alături de *texte versificate și texte în care versul se îmbină cu proza.*

Ne aflăm cu ele în plină heterometrie.

În același text putem întîlni :

Mă Ioa- né, doi áni ju- má-te = 8 sil.

. . . . . .

Mă voi- ní-cu méu mă = 6 sil.
Mă voi- ní-cu méu, ca á-nu tre-cút [48] = 11 sil.

sau :

Cúm m-ai lă-sat drá-gă = 6 sil.
Și ne- că-să- tó-rița, drá-gă = 8 sil.
Ș-ám ră- más sin-gu-rí-că drá-gă = 9 sil.
Nú-mai cú Mă- riú-ța mí-că drá-gă [49] = 10 sil.

sau :

Drá-gă și să ái gri-jă ∧ = 7 sil.
Dé co pi- la- șúl tău drág ∧ = 7 sil.
Că mi i-a ve- nít tím-pul și-có-lii, Floá-re le-li-ță = 15 sil.
Și n-á-re, drá-gă, cí-ne-l pre- gă-tí să plé-ce [50] = 13 sil.

ș.a.

[46] Ca la 25.
[47] Ca la 42.
[48] Ca la 45.
[49] Ca la 42.
[50] Fg. 10036 a, Ursăței (Tg. Jiu — Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

Anacruzele devin familiare şi sînt adeseori respectate de melodie :

ex.25 [51]

Dacă lipseşte inspiraţia necesară „izometrizării" spontane a textului sau dacă emoţia interpretului se precipită declanşînd un debit verbal crescut, refractar ajustării, melodia se conformează şi-şi suplimentează numărul de timpi, după necesitate. Tenace totuşi, ea nu abdică în întregime de la legile structurii sale. Dacă nu mai acţionează asupra cantităţii de silabe ale textului, ea caută să-şi menţină, în schimb, principiul binar al mişcării melodice, cu gruparea de rigoare a celulelor elementare. Cu sau fără respectarea accentului tonic, textul se va afla înscris în această ordine, cu picioare bisilabice accentuate periodic pe prima silabă :

Dín-co- tró-va mă voi- ní-cu- méu mă

ex.26 [52]

Recurgînd la recitativul recto-tono, melodia şi-a adăugat o celulă faţă de rîndul octosilabic al aceluiaşi exemplar :

ex.27

La fel :

Că nu mái pu- teái vor- bí cu mí-ne [53]

sau :

Şí un- de-ó să mái mă dúc io dú-pă tí-ne [54]

Ca şi în vers, şi aici accentul tonic neglijat îşi menţine uneori nevoia de afirmare, exprimîndu-se într-un accent dinamic :

ex.28 [55]

[51] Fg. 9985 a, Progresu (Brăneşti — Bucureşti).
[52] Ca la 45.
[53] Ca la 31.
[54] D. 1315 I b, Gura Teghii (Cislău — Ploieşti).
[55] Ca la 37.

https://biblioteca-digitala.ro

sau :

ex. 29 [56]

Pentru păstrarea structurii, la nevoie se forțează și în aceste condiții completarea silabică în interiorul rîndului :

ex. 30 [57]

iar dacă textul pare că nu se pretează la completarea silabică interioară, ca în alt rînd, din același bocet :

Pîn | toa-tă lu-mu li-ța, tăi- cu-ță
(picior ternar)

atunci melodia, pentru a-și menține structura binară, ia pe seama ei sugerarea unei silabe accentuate de completare, necesară între cele două atone ale piciorului ternar; ea asigură ritmicitatea binară printr-un procedeu folosit, am mai văzut, și în textul versificat : prelungește prima silabă atonă pe valoarea muzicală (accentuată) lipsită de corespondent verbal :

ex. 31

Cu toate acestea, melodia este adeseori nevoită să se adapteze ea unor picioare ternare ale textului și să accepte celule melodice cu trei unități.

Cîteodată, ea face față acestei situații uzînd de artificiile ritmice cunoscute, adică dînd intercalărilor ternare o interpretare binară prin triolet sau subdiviziuni binare (ca în ex. 23 și 24).

Auditiv, rîndurile se percep, în asemenea condiții, tot în lumina unei subordonări apreciabile a textului față de muzică.

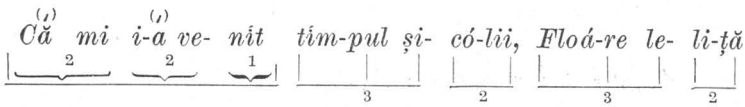
---

[56] Fg. 8719, Dragoslavele (Muscel — Argeș).
[57] Ca la 51.

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori, suplimentarea melodică nu se mai compensează prin concentrarea duratei şi celula melodică devine propriu-zis ternară, amplificîndu-se şi ritmic. Accentul tonic al textului devine mai autoritar.

Nici atunci, însă, adaptarea la structura textului nu este absolută şi melodia dispune de mijloace de rezistenţă. De pildă, fragmentul :



[58]

apare în cîntare astfel :

ex. 32

Piciorul ternar este respectat o singură dată (*Floa-re le-*). În rest, numai grupări bisilabice care, la nevoie, răstoarnă accentul tonic. De ce?

Examinînd melodia, observăm că pînă la invocaţia finală, muzica are un mers propriu-zis melodic, cu deplasări de înălţime (urcări şi coborîri), în timp ce linia invocaţiei finale are un caracter static (recitativ recto-tono). Pare plauzibil că principiul binar al mersului melodic, mai activ la schimbarea înălţimii, a avut putere predominantă, impunînd gruparea bisilabică a textului, în timp ce uniformitatea recitativului recto-tono a lăsat melodiei posibilitatea adaptării la structura textului.

Uneori muzica sugerează sau impune izometria chiar acolo unde textul nu o realizează. Să urmărim textul singur (încadrăm picioarele binar, aşa cum apar în cîntare) ;

1. *Á-o leó, Ri- cú-ţa má-mii* = 8 sil.
2. *Á-o leó, flă- că-u má-mii* = 8 sil.
3. *Cé să să mai fá-că má-ma* = 8 sil.
4. *Făr' de ti-ne, mái- că* = 6 sil.
5. *Pă ce drúm s-a- púc Ri- cú-ţă* = 8 sil.
6. *Cá să té mai gă-sesc, mái-că* = 8 sil.
8. *C-ái lă- sát pă mă-ta sín-gu-rí-că, má-mă, má-mă* = 10 + 4 sil.
11. *Ún- de-o să te mái gă-seás-că bă-trî-ní-ca* = 12 sil.
12. *Şí un- de-ó să mái mă dúc io dú-pă ti-ne, má-mă* = 12 + 2 sil.

etc. [59].

[58] Ca la 50.
[59] Ca la 54.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a observa în deplină claritate ce se întîmplă în cîntare, e necesar să urmărim bocetul în notare sinoptică.

ex.33

A
1 A - o - leo, Ri - cu-ț-a ma-mii
2 A - o - leo, Flă - că-u ma-mii
3 Ce să să mai fa-că ma-ma
B
4 Fără-di ți - ni mă-mă
8 Cai lă - sat pe mă-ța sîn - gu -
ri - că, ma-mă ma-mă
11 Un de-o să te mai gă - seas - că
bă-tri - ni-ca
12 Și un - de-o să mai mă duc io
du-pă ți - ne, ma-mă
etc.

Să remarcăm, mai întîi, că melodia, avînd o structură foarte regulată, se organizează într-o măsură periodică ce include cîte 2 valori și îmbracă un picior bisilabic. Să urmărim rîndurile melodice A și B.

Rîndurile 1, 2, 3, octosilabice, cuprind cîte 4 măsuri de acest fel.

Rîndul 4, hexasilabic, are tot 4 măsuri, cea de-a 4-a obținîndu-se prin prelungirea ultimului sunet, urmat de pauza complementară necesară. De aceea, deși hexasilab, rîndul se percepe auditiv ca un octosilab.

https://biblioteca-digitala.ro

În rîndul 8 remarcăm un nou artificiu : textul, iniţial de 10 silabe, a fost repartizat pe rîndul melodic A ; acesta neacoperind decît 8 silabe, textul s-a revărsat, în continuare, în rîndul B, din care n-a avut nevoie decît de 2 valori, iar pentru restul melodic disponibil a recurs la o invocaţie complimentară. Privind sinoptic rîndurile 3—4 faţă de rîndul 8, ochiul sesizează sus 8 + 6 silabe, iar jos de asemenea 8 + 6 silabe (interesantă revenire !). Dar, din nou ca mai sus, se adaugă a 4-a măsură, printr-un procedeu similar. Ca urmare, rîndul 8, datorită muzicii şi artificiilor de care s-a uzat, se percepe ca un bi-octosilab :

C'-ai lă- | sat pă | mă-ta | sin-gu- |

ri- că | ma-mă | ma-mă | ^ ^ |

(durata păstrată)

Rîndul 11, care are 12 silabe, îşi epuizează primele 8 pe rîndul melodic A, îşi revarsă celelalte 4 în varianta rîndului B, care păstrează, prin cele 2 măsuri în continuare, şi durata altor 4 silabe, absente, suplinindu-le şi sugerîndu-le existenţa. Rîndul 11 se percepe astfel, şi el, ca un bi-octosilab. La fel şi rîndul 12 (nu mai analizăm), unde melodia nu are nevoie decît de o singură măsură peste dimensiunea textului.

Toate rîndurile sînt percepute, în concluzie, ca octosilabice.

Este un foarte interesant exemplu de asimetrie în simetrie.

Flexibilă, melodia face faţă, aşadar, varietăţii dimensionale a rîndurilor de text fie prin modificarea ad-hoc a întinderii sale (cînd uzează mai cu seamă de recitativ şi mai puţin de mişcarea melodică), fie prin mijlocul echivalenţelor ritmice în cadrul unei durate globale constante.

Prin cel de-al doilea mijloc, ea are posibilitatea de a sugera, în spatele unei cantităţi mai reduse de silabe exprimate, o cantitate silabică virtuală mai mare. Ea are, prin aceasta, o acţiune versificatoare şi unificatoare, aducînd la acelaşi numitor rînduri de text de întindere diferită.

Textul trebuie examinat de aceea în ambianţa melodiei, pentru a se vedea cînd proza rămîne proză, cînd se transformă în vers şi dacă dimensiunea silabică a versului coincide întotdeauna sau nu cu cea care se percepe auditiv (prin cîntare).

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un bocet avem prilejul de a remarca în următorul tablou sinoptic variațiile unui rînd melodic în diferite strofe :

ex 34 [60]

rd 2. Scoa - lă - te dra - gă
rd 5. Fră - ți - oa - re
rd 11. Dra - gă fra - te
rd 14. Că-i a - du-că - to - ri
rd 17. Fră - ți - oa - re
rd 18a. Dra - gă fră - ți - oa - re - ai
rd 18b. a - pu - cat dra - gă
rd 18c. ca - lea ci - mi - ți - ru - lui
etc.

Tablou revelator.

Rîndul melodic e susceptibil de a primi 8 silabe și le și primește pînă la urmă, după ce jonglează cu 5,4,6 silabe, de mai multe ori, sugerînd mereu durata maximă și, o dată cu ea, izometria. Melodia o realizează cu ajutorul echivalențelor ritmice, cînd la începutul, cînd la sfîrșitul rîndului (La nevoie, disociază un amplu rînd de text : 18 a, b, c.)

Dar muzica mai arată aci că o dată hexasilabul e realmente hexasilab, anume în rîndul 18 a, unde durata globală a ultimei măsuri este redusă la valoarea elementară a piciorului bisilabic (2 optimi) ; o dată, de asemenea, pentasilabul este realmente pentasilab (18 b, cu același temei), dar un pentasilab neversificat, respectînd structura naturală a prozei în ordonarea duratelor și accentelor (o unitate elementară stingheră și 2 accente consecutive, ca în vorbire).

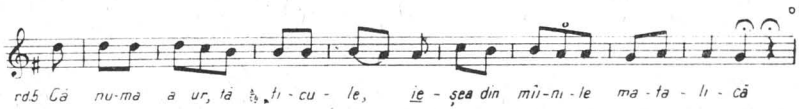
[60] Ca la 56.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele 2 rînduri vecine (18, a, b) care se detaşează de ritmica celorlalte se precipită primul peste al doilea şi apoi ultimul peste octosilabul următor, vădind o dinamizare a debitului verbal, ca expresie a unui impuls emoţional acut.

În asemenea condiţii psihice, fluenţa prozei creşte, şi devenind precumpănitoare, subordonează melodia în mai mare măsură. Lungirea rîndurilor melodice se asociază cu insistenţa infiltraţiilor ternare şi cu implicaţiile anacruzice :

ex. 35 [61]



sau :

ex. 36 [62]

(Aci întîlnim din nou un echivoc provenit din contradicţia frecventă dintre accentul melodic (metric) şi tonic. E rîndul melodiei să se afirme din umbra textului.)

Într-un alt bocet, interpreta îşi exprimă o vreme gîndurile într-un tipar relativ ordonat, reprezentat prin versuri hexasilabice (mai ales) şi octosilabice, sau cîte un rînd mai lung (10,12 silabe), cu ordine interioară binară. La un moment dat, gîndul devine tulburător : amintirea greutăţilor materiale pe care femeia le are de înfruntat singură şi de care se simte copleşită îi intensifică emoţia la maximum şi interpreta începe să plîngă. Din clipa aceasta, expresia ideilor se precipită şi proza irumpe în deplină libertate. Melodia devine un auxiliar al vorbirii, oglindindu-i asimetria şi a dimensiunilor, şi a grupărilor, şi a accentelor :

ex. 37 [63]

Că mi s-a sur - pat ca-sa, dra-gă Şi nu mai e şin - di-lă dra-gă
Şi-a ve - nit un po - top ma-re, dra-gă, Şi mi-a luat şi - ţa
du-pă ca-să, dra - gă Şi mă plo-uă-n ca-să, dra-gă

Cînd interpreta este deosebit de sensibilă şi dotată artistic, la calitatea poetică şi melodică a lamentaţiei sale se adaugă aspecte suplimentare

[61] Ca la 51.
[62] Idem.
[63] Ca la 42.

https://biblioteca-digitala.ro

ale subordonării melodice față de poezie : pe lîngă racordarea sa la întinderea variată a textului și la înscrierea silabelor în ordinea accentului tonic (excepțiile sînt puține), pe lîngă respectarea anacruzelor inițiale și interioare, melodia se conformează *adeseori* duratei virtuale a silabei vorbite, valorificînd-o muzical ; mai mult, *melodia subliniază cu suplețe vîrfurile expresive ale sensului* (ale declamației) prin înălțime, frazare, durată.

Valoarea artistică a realizării și elocvența ei se ridică astfel la un grad înalt de afirmare.

Drept dovadă :

ex. 38

64)
A-u - leo, pu-i - șo-ru ma-mii A-u - leo, Mi - ți-c-a ma-mii
Scoa-lă - te flă - că - u ma - mii Scoa-lă - te, pă-să - ri-că ma-mii
a zbu-ră - toa-re de la mă - mi-ca ei din bra-țe A - leo
Flă-că - ia-șu ma-mii ăl băr - ba-tu Flă - că-u ma-mii ăl vred-nic Flă -
că-u ma-mii ăl cu - min-te și ăl dăș - tep-ti și ăl în-vă - ța-ți
Nai fost mă-mi - ți - co, mai ne-min - to - și Ca să te poa-tă ma-ma ui-
ta, flă - că-u ma - mii, mai cu - rînd. A - leo
Ți-ne - re-lu ma-mii Tran-da - fi-ru ma-mii ăl îm - bo-bo - cit și
ze-n-flo - rit Cum plea - că de la mă - mi-ca lui din bra-țe
etc.

S-ar părea că melodia, conformîndu-se textului, evită contradicțiile structurale și caută să împace structura sa proprie cu a celuilalt, păstrîndu-și, pe cît poate, principiul binar al mersului melodic. Pentru a-l salva, ea valorifică în consecință anacruzele, recurge *adeseori* la artificiul ritmic

64 D. 1034 II a, Izvoare (Teleajen — Ploiești).
65 Încadrăm vîrfurile expresive.

https://biblioteca-digitala.ro

obișnuit al echivalențelor ritmice (multiplicarea sau subdivizarea valorilor : rd. 1, măs. 1 ; rd. 4 a, măs. 2 ; 4 b măs. 1 ; 7, măs. 3 ; 8 a, măs. 4 ; 8b, măs. 2 ; 4c, măs. 1), la completări muzicale ale silabelor absente (rd. 13c, măs. 2), completări pe care uneori, din umbră, i le impune și textului (rd. 6, 8b și c, 9). Rareori manifestă și tentative de răsturnare a accentului tonic, în favoarea celui metric (rd. 14, măs. 1 — 2). Cînd nu reușește altfel, își extinde realmente celulele (rd. 9, 10).

Să insistăm puțin asupra unui aspect al legăturii dintre text și melodie, care a fost, pînă acum, semnalat în treacăt.

Întîlnirea unor structuri diferite poate genera situații hibride și echivoce, consemnarea grafică fiind cîteodată dificilă sau arbitrară.

Chiar cînd una din structuri predomină, cea subordonată se afirmă, uneori, și ea din planul secundar. De pildă :

ex.39 [66]

Accentul tonic afirmat pe timp secundar nu are, în cazul de față, efect derutant și grupările sînt precise.

În exemplul următor, însă, se creează un echivoc și aprecierea se lovește de îndoieli, oscilînd între 2 versiuni :

a) ex.40 [67]

— în care accentul interpretării muzicale decide împărțirea, iar cel tonic, contrazis, se afirmă din umbră — și

b) ex.41

— în care accentul tonic decide împărțirea, iar accentul interpretării muzicale se afirmă din planul secundar.

Diferențele de intensitate ale accentuării sînt minime și, în aceste condiții, la o audiere insistentă, însăși percepția devine echivocă, cercetătorul putînd auzi cînd într-un fel, cînd în altul. Intervin însă, în favoarea primei versiuni, 2 argumente :

Primul — că melodia este o variantă a unor melodii„ de zori" sau „brad", ambele versificate și corespunzînd tiparului metric respectiv :

ex.42

[66] Ca la 45.

[67] Ca la 50.

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea — că schema metrică a întregii melodii, indiferent de conturul melodic, începe sistematic cu iamb și este dispusă în grupe bisilabice, cu sau fără accente tonice pe timpi secundari :

ex.43

fragment comparat
1. Au, au, au, Floa - re le - li
2. Au, au, au, Floa - re dra - gă
4. Au, au, au, Floa - re Floa - re
5. Dra-gă, și să ai gri - jă
6. De co - pi - la - șul tău drag
7. Că mi ia ve - nit tim - pul și -
8. Și n-a re, dra - gă

O situație similară apare în :

Áu au | áu Ní- | có-la | ié ∧ |
Áu au | áu nu | ți-ó mai | pă-rut |

Áu Ní | có- la | ié au | á- uî |
Áu au | rău de | mí-ne | nu ∧[68] |

cu aceeași schemă, constantă : ex.44

Chiar dacă accentul tonic se afirmă, faptul că recurge la adaosuri pentru versificare dovedește că în auzul interpretei primează schema impusă de melodie. Deci, accentele tonice care le contrazic pe cele metrice trebuie considerate în planul secundar.

[68] Ca la 33.

https://biblioteca-digitala.ro

Există şi aspectul invers, cînd accentul tonic este decisiv, iar cel muzical apare în planul secundar. Nu întotdeauna, însă, există posibilitatea precizării ierarhiei. Situaţia trebuie privită, în asemenea cazuri, ca fiind absolut echivocă, iar echivocul ca fiind inerent.

★

În cele de pînă acum am trecut în revistă cîteva posibilităţi de concretizare a unor anumite categorii de texte populare româneşti cîntate, văzute în lumina raportului lor cu muzica.

Am urmărit versuri de 6 (5) şi 8 (7) silabe şi amestecuri de 8 (7) şi 6(5) silabe, din categoria versului propriu-zis ; de asemenea, versuri de o factură sui-generis, provenite din proză, obţinute prin combinarea unor procedee obişnuite ale versului propriu-zis şi a unor artificii specifice.

Melodia a apărut ca factorul activ (stimulator) al acestei transformări. Ea se prezintă gata structurată, din forme mai vechi, cu celule de tip binar, într-un tipar comun cu al textelor versificate, de factură arhaică (cele propriu-zis rituale). Este greu de spus acum de ce şi de cînd este astfel constituită melodia, ştiut fiind că în cîntare textul şi melodia iau naştere simultan, printr-un proces desfăşurat sub acţiunea bilaterală a celor 2 componente ale cîntecului. (Nu este vorba de momentele concrete ale cîntării în condiţiile formelor gata constituite, cînd un text nou creat se poate adapta la o melodie existentă în memoria interpretului sau invers, ci de stadiul primar al constituirii formei.)

Am înregistrat şi proză propriu-zisă, manifestată ca element activ sau pasiv în raport cu melodia.

Exemplele analizate tind să arate că, acolo unde intensificarea fluxului emoţional stimulează un debit verbal crescut şi unde rolul recitativului sporeşte în compoziţia melodiei, puterea metricii limbii vorbite este mai mare decît a melodiei.

Oricare ar fi elementul subordonat, el nu abdică total de la legile structurii sale şi le afirmă uneori din planul secundar.

În această simbioză, *melodia* se manifestă mult mai frecvent decît textul, atît în planul principal, cît şi în cel secundar, *apărînd ca element preponderent.*

Prin intermediul duratei ritmice şi al accentului, melodia are capacitatea de interpretare şi definire a dimensiunilor şi organizării metrice a textului supus cîntării.

Datorită supleţei sale, pe de o parte, şi puterii sale de a stimula modelarea textului, pe de altă parte, melodia are posibilitatea de a se îngemăna cu texte de cele mai diverse structuri, de la vers pînă la proză, şi de a le aduce la un numitor comun, în raport cu trăsăturile fundamentale ale structurii sale metrice. Ea constituie, prin aceasta, un factor unificator al diverselor categorii de texte pe care le-am urmărit.

În cele de mai sus nu am înfăţişat decît cîteva aspecte ale subiectului. Ar fi utile şi necesare, fără îndoială, o inventariere şi sistematizare, cîndva, a tuturor aspectelor existente.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar şi în limita celor expuse se poate reafirma cu certitudine că o cercetare desprinsă de melodie a textului destinat cîntării — fie el vers sau proză — nu poate duce decît la rezultate parţiale sau eronate.

UN ASPECT DE LA RELATION ENTRE TEXTE ET MÉLODIE DANS LE CHANT POPULAIRE ROUMAIN

L'article traite des relations structurales entre le texte et la mélodie du chant funèbre de l'Olténie du Nord et de la Valachie. On présente un système différent de celui que Constantin Brăiloiu a établi dans son œuvre «Le vers populaire roumain chanté» (voir note 1), système signalé à la fin de l'étude citée sans avoir été pourtant traité plus amplement.

On examine la manifestation du caractère syncrétique du chant populaire vocal par des phénomènes d'adaptation réciproque entre le texte et la mélodie, dans un répertoire qui présente des aspects particuliers, provenant du fait que les textes prennent la forme des vers, de dimensions variées, ou bien celle de la prose.

Dans la première partie on distingue dans le cadre du répertoire funèbre, deux catégories : *le chant rituel* proprement dit, à texte en vers, et *la lamentation* (bocet) dont le texte prend tout aussi bien la forme en vers que celle en prose.

On passe ensuite au chant rituel proprement dit. Après avoir relevé la correspondance entre la structure binaire de la cellule mélodique et la dimension bisyllabique des pieds du vers, on mentionne l'alternance des vers hexa-(penta-) syllabiques avec les octo-(hepta-) syllabiques et on montre quelques aspects de l'adaptation de la mélodie à la fluctuation des dimensions du vers.

En conclusion on souligne la possibilitté, fréquente, que la mélodie supplée la syllabe finale qui manque dans un vers catalectique et suggère son existence en doublant la durée du dernier son, ou bien en répartissant deux sons sur la même syllabe.

La seconde partie de l'article, plus ample, a trait à la lamentation.

On démontre le processus de la transformation de la prose en vers, lorsque la mélodie le demande. On examine quelques aspects de ce processus, en démontrant l'importance de la mélodie dans la détermination de la dimension des rangées du texte et on expose les principaux artifices à l'aide desquels on réalise cette transformation.

On signale la possibilité d'insérer entre les rangées versifiées, des fragments de texte non ajustés à la dimension du vers, éventualité qui oblige la mélodie à l'extension de ses incises d'une manière correspondante. Pour un tel cas, on montre l'organisation intérieure des rangées ; d'habitude la mélodie abdique seulement quant à la constance du nombre des unités de l'incise et non pas au principe binaire de leur groupement, et impose, par conséquant, la structuration du texte dans des pieds bisyllabiques tout

https://biblioteca-digitala.ro

comme les vers ; lorsque la mélodie doit pourtant se conformer à l'existence des pieds ternaires du texte, elle résoud parfois cette nécessité dans le cadre de la durée du groupe bisyllabique, en compensant la supplémentation mélodique par un triolet ou bien par la sous-division binaire (en donnant donc une interprétation binaire à l'intercalation ternaire) et d'autres fois aussi par une amplification rythmique, mais dans ce cas, spécialement à l'intérieur d'un fragment récitatif recto-tono et non pas dans un mouvement mélodique proprement dit.

On démontre ensuite la possibilité de la mélodie de suggérer l'isométrie là même où le texte ne la réalise point, la mélodie usant de la prolongation correspondante des sons ou bien des équivalences rythmiques.

On souligne, en conséquence, la capacité versificatrice et unifiante de la mélodie et la nécessité de considérer celle-ci comme principal critérium pour la définition de la structure du texte en tant que vers ou prose.

On exemplifie enfin l'éventualité d'une manifestation active de la structure de la prose ou celle des sommets expressifs, déclamatoires, du texte, sous l'impulsion d'une précipitation émotive ou des ressources psychiques et dramatiques d'une interprète particulièrement sensible et artistiquement douée.

L'exposé se termine par la mention des aspects inhérents à l'entrelacement des structures différentes :

— l'adaptation du texte à la structure de la mélodie, parfois la structure du texte se manifestant aussi, quoique du plan secondaire ;

— l'adaptation de la mélodie à la structure du texte, la structure mélodique se manifestant parfois aussi, mais du plan secondaire ;

— aspects équivoques.

Viennent ensuite des conclusions résumatives qui soulignent la prépondérance, dans l'ensemble du chant, de la structure de la mélodie, ainsi que le démontre le matériel étudié dans une certaine étape de l'évolution du genre.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

COMPOZIȚIE ÎN BALADA „ĂI TREI FRAȚI CU NOUĂ ZMEI"

CONSTANTIN ERETESCU

Vom căuta în lucrarea de față să punem în lumină structura compoziţională a baladei *Ăi trei fraţi cu nouă zmei*. Folosim în analiză varianta din Ghimpaţi, r. Drăgăneşti-Vlaşca, reg. Bucureşti, furnizată lui Const. Brăiloiu (1 VIII 1935) de către inf. C. Lăcătuş şi reprodusă apoi în volumele Al. I. Amzulescu şi Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956, p. 48—51 şi Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti E.P.L., 1964, p. 339—342.

Balada ca gen a suscitat interesul cercetătorilor [1], Studiile întreprinse pînă acum s-au referit mai ales la conţinut, la probleme privind clasificarea sau geneza ei. Vom încerca în cele ce urmează să stabilim că balada reprezintă o structură formală sever organizată. *Ăi trei fraţi*... excelează prin rigurozitatea structurii şi acest fapt ne-a făcut să o alegem ca obiect al analizei. Prin construcţie ea exemplifică o schemă pe care o regăsim şi în alte cîntece epice. Aceasta permite ca observaţiile să devină utile în cercetarea pieselor care conţin scheme de compoziţie similare.

Concepînd balada ca o structură, ne-am propus să stabilim inventarul de motive care o compun, să urmărim apoi distribuţia relativă a

---

[1] Citäm cîteva dintre cele mai importante lucrări : N. Iorga, *Balada populară român ească. Originile şi cîntecele ei*, în *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, Bucureşti 1925, vol I, p. 25—47; P. Caraman, *Contribuţie la cronologizarea şi geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folklor", Cluj, I (1932), p. 53—106 şi II (1933), p. 21—88; *Consideraţii critice asupra genezei şi răspîndirii baladei „Meşterul Manole" în Balcani*, în „Buletinul Institutului de filologie română «Al. Philippide»", I. (1934), p. 62—102; D. Caracostea, *Mioriţa în Moldova, Fragment din istoria şi estetica epicii poporane române*, în „Convorbiri literare", 49 (1915), p. 1214—1250; 50 (1916), p. 615—634, 715—723; 53 (1921), p. 144—149; 55 (1923), p. 465 — 485; C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Geneva, 1946; L. Şăineanu, *Legenda Meşterului Manole la greci*, în „Convorbiri literare", 22 (1889), p. 669—702; Mihai Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole*, în „Romanoslavica", IX (1963), p. 427—445; O. Birlea, *Procesul de creaţie al baladei populare române*, în „Rev. Fundaţiilor", VIII (1941), p. 558—598; Al. Amzulescu, *Răscoala ţăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor" II (1957), p. 125—147; I.C. Chiţimia, *Poezia populară narativă, Balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI (1957), nr. 3—4, p. 595—651.

Rev. etn. folc., t. II, nr. 2, p. 163—164, Bucureşti, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

acestor elemente unele față de altele și includerea lor în unități mai complexe (episoade).

Cercetarea textului poeziei populare [2] (în cazul de față a baladei) nu se poate limita la înțelegerea pe planul succesiunii motivelor și implică stabilirea raporturilor de echivalență, opoziție etc. între motive indiferent de locul pe care acestea le ocupă în text.

În lucrare analiza a fost efectuată operîndu-se pe două axe ; una *diacronică* și alta *sincronică*. Pe axa diacronică a fost fixat episodul care implică o succesiune cronologică obligatorie de motive, iar pe axa sincronică se plasează *motivele* [3] *în repetiție* [4].

Întrucît vom face permanente referințe la textul baladei, am socotit necesară reproducerea lui. Textul a fost structurat în episoade și în cadrul acestora în unitățile componente pentru a evidenția sistemul de compoziție. Fiecărei unități îi corespunde o literă, A, B, C, D, E, pentru episodul 1, A_1, B_1. . . A_2, B_2. . . A_3, B_3. . . pentru episoadele 2, 3, respectiv 4. Semnul x corespunde unui vers lipsă presupunînd un sistem repetitoriu perfect.

Balada *Ăi trei fruți*... este alcătuită în afara motivului introductiv din serii de cinci unități (A, B, C, D, E ; A_1 B_1, C_1, D_1, E_1 ; A_2, B_2, C_2, D_2, E_2 ; A_3, B_3, C_3, D_3 E_3) aflate în repetiție. Fiecare serie întregește un episod epic. Pentru balada aflată în discuție, fiecare episod (prin motivul final E, E_1, E_2, E_3) se încheie cu decapitarea unui număr de zmei. În repetiție, unitățile de text aflate în componența episodului se reiau cvasiidentic. Motivele E și E_1 sfîrșesc în același mod, cu răpunerea a cîte trei zmei. Ultimul vers al episodului recapitulează raportul de forțe : 52 *Tăie trei, rămase șase* (E) și 83 *Tăie trei*/ 84 *Rămase trei* (E_1). Sistemul de repetiție sugerează că episodul 3 (motivul E_2) va încheia lupta prin uciderea celorlalți trei zmei. Presupunerea nu se realizează însă. Motivul E_2 prezintă un exemplu de disimetrie cu efecte stilistice pregnante. Lupta se termină cu omorîrea a doi zmei, pentru a opune în ultimul episod pe fratele cel mic zmeului mic în vederea înfruntării decisive. În acest sens, motivul E_2, prin versul 109 *Tăie doi, rămase unu*, în loc să încheie balada, creează o nouă opoziție, care proiectează conflictul asupra episodului 4. Acest episod se diferențiază sub aspect calitativ de primele trei, datorită opoziției finale de intens dramatism, ai cărei termeni sînt fratele viteaz și zmeul viteaz.

Lectura baladei scoate în evidență, sub aspect epic, existența a două conflicte (opoziții) care se desfășoară paralel. Primul (complementar)

[2] Deși presupunem caracterul sincretic al manifestării folclorice, privim textul ca pe o realitate poetică și nu urmărim relațiile dintre text și muzică.

[3] Claude Lévi—Strauss (*Le geste d'Asdiwal*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses, Extrait de l'annuaire 1958—1959, p. 3—43) studiind mitul, face distincția *secvență*/*schemă*. Secvențele redau succesiunea cronologică a evenimentelor și sînt organizate în scheme. În același sens am folosit în lucrare noțiunile episod și motiv (unitate de text).

[4] Repetiția, așa cum apare definită în *Gramatica limbii române*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1954, vol. II, p. 248, ca „un procedeu sintactic care constă în repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte, cu scopul de a se exprima intensitatea unei acțiuni sau a unei calități, precum și pentru a se exprima unele situații circumstanțiale, ca : durata, distribuția, progresia etc.", este inoperantă în baladă. Aici repetiția se produce la nivelul contextului, la ea participă motive și episoade.

https://biblioteca-digitala.ro

este conflictul dintre fratele cel mare și fratele cel mic și cel de-al doilea (fundamental) dintre fratele cel mic și zmei. Fratele mic, încadrat în ambele conflicte, realizează unitatea epică a baladei. El este angajat într-o dublă opoziție și numai izbînda în ambele conflicte îl evidențiază ca erou.

Structura unităților episodului și sistemul de repetiție în care se cuprind acestea exprimă poetic opozițiile semnalate.

Episoadele epice (pe care le considerăm egale în acest punct al analizei) sînt organizate într-un sistem de opoziții succesive. Opoziția celor cinci unități ale unui episod este, efect al contiguității, o opoziție de gen și rezultă din alternanța motivelor epice cu cele dramatice (A — epic, B — dramatic, C — epic, D — dramatic, E — epic). O reprezentăm prin schema :

$$A \leftrightarrow B \leftrightarrow C \leftrightarrow D \leftrightarrow E$$

(Folosim în exemplificare simbolurile convenite pentru primul episod)

În afara opoziției de gen, între motivele A și C, respectiv B și D, există o opoziție semantică. În primul caz este o opoziție între două unități epice, în cel de-al doilea între două unități dramatice (precizăm că cele patru unități [A, B, C, D] redau în fiecare episod conținutul conflictului de familie). În cadrul fiecărei grupe de opoziții, prin antiteză, sînt subliniate calitățile morale ale fratelui mic. Le vom urmări :

A	C
17 Strigă fratelc cel mare,	31 Strigă fratele cel mic,
18 Căci e mare,	32 Căci e mic
19 Minte n-are,	33 Și mai voinic,
20 Căci purta haine de domn	34 Tot slujind pe ispravnic,
21 Și minte n-avea de om,	35 Multă minte-a dobîndit,
22 Către frații săi cei mici :	36 Aferim, ce mai voinic :

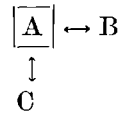
Pe planul conținutului, fiecare motiv are la bază contrastul dintre aparență și realitate. Fratele mare nu îndreptățește așteptările în privința inteligenței care ar trebui să concorde cu vîrsta, iar faptul că purta haine „de domn" nu face decît să-i scoată în relief prostia (21 *Și minte n-are de om*), opunîndu-se sub toate aspectele fratelui mic.

Remarcăm structura identică a celor două unități aflate în opoziție. Interpretul are în vedere o schemă de construcție unică, din care compune portretele opuse ale celor doi frați. Antonimele *mare/mic*, *minte n-are/ și* (-i) *mai voinic*, prostia maximă înfățișată sub aparențe vestimentare „de domn"/inteligența omului de rînd, constituie elementele care diferențiază cele două portrete. În literatura populară este întîlnită frecvent înfruntarea dintre frați (îndeobște trei), în care fratele mic (mezinul, prîslea) își dovedește vitejia și inteligența. Calitățile mezinului sînt adesea consemnate printr-un clișeu : *Ăl mai mic/ Și mai voinic,/ Ce-i cu statul de copil/Și cu sfatul/De bătrîn. Voinic* include în sfera sa nu numai calitatea de viteaz, ci și pe cea de inteligent. Necesitatea rimei se pare că a sugerat creatorului popular introducerea termenului *voinic*, care nu reprezintă contrariul perfect la *minte n-are* (prost).

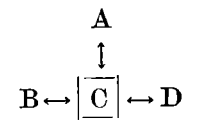
https://biblioteca-digitala.ro

Paralelismul semantic nu înglobează ultimul vers al celor două unităţi. În locul complementului indirect 22 *Către fraţii* ... (A) apare în motivul C o propoziţiune 36 *Aferim, ce mai voinic,* expresie a atitudinii cîntăreţului faţă de fratele viteaz. Prin opoziţie privativă se accentuează lipsa calităţilor morale ale celuilalt frate.

Dacă reprezentăm opoziţia de gen pe orizontală, iar opoziţia semantică pe verticală, opoziţiile în care se află cele două motive faţă de celelalte motive ale episodului pot fi redate astfel :



şi



Motivele B şi D dezvoltă conflictul de familie prin disputa celor doi fraţi. Transcriem paralel replicile :

B	D
23 — Aleleică, fraţii mei,	37 — O dată cu viaţa mea
24 Hai să dăm pe sori-mea,	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
25 Pe soră-mea Găftiţa,	39 Pe soră-mea Găftiţa,
26 Să ducă zmeii cu ea,	40 Să ducă zmeii cu ea
27 Ca să ne lungim viaţa !	41 Ca să ne spurce legea !
28 Că ei, vezi, că-s nouă zmei.	
29 Şi noi sîntem numai trei.	
30 Şi-om pieri ca vai de noi !	

Între cele două replici există diferenţe cantitative numai în primul episod. În următoarele, pentru a scoate în relief punctele de vedere deosebite ale fraţilor, interpretul păstrează numai versurile care exprimă opoziţia. În episodul 2 replica fratelui mare este redusă la versurile 24—27 (în motivul B_1 versurile 58—61), în episodul 3 este redusă la versurile 24—25 (în motivul B_2 versurile 91—92), în episodul 4 este reprezentată din nou prin versurile 24—27 (în motivul B_3 versurile 115—118). Replica mezinului rămîne neschimbată, cu excepţia ultimului episod cînd se reduce la versurile 37—38 (în motivul D_3 versurile 120—121). Nu vom analiza aici cauzele care fac ca repetiţia motivelor să nu fie identică, ci vom analiza modul în care se realizează opoziţia în dialog. Motivul D se află în opoziţie semantică perfectă cu motivul B în episoadele 2 şi 4 şi parţială în 1 şi 3.

Analizăm motivul B aşa cum apare el în episoadele 2 şi 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două unități se găsesc într-un paralelism semantic (de la care face excepție primul vers al motivului D, 87 — *O dată cu viața mea*). Opoziția semantică se produce numai în două versuri :

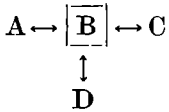
B		D
24 Hai să dăm pe sori-mea,	⟷	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
27 Ca să ne lungim viața !	⟷	41 Ca să ne spurce legea !

În primul vers înlocuirea formei verbale de subjonctiv plural (*a da*) — *să dăm* prin cea de viitor popular forma negativă (*n-oi da*) realizează antonimia semantică, subliniată în motivul D de determinările circumstanțiale 37 — *O dată cu viața mea*. Pronumele personal (*eu*) realizează antonimia semantică cu forma de pronume personal la plural (*noi*) inclus în forma verbului (*să dăm*). Prezența lui este expresia lingvistică a desolidarizării de propunerea fratelui mare. În cel de-al doilea vers interpretarea în termeni morali a acțiunii urmează drumuri inverse : *să ne lungim viața*/ *să ne spurce legea*. Interpretul popular subliniază principiile morale deosebite ale celor doi protagoniști și participă emoțional în relatarea acțiunii. Primul urmărește să-și mențină viața, cel de-al doilea apără un principiu etic.

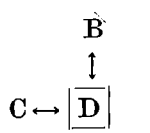
O expresie a afecțiunii sale îndreptată către fratele mic este interjecția *aferim* care urmează seriei de calități morale prin care a fost caracterizat.

Remarcăm totodată că în dialog — și numai aici — apar elemente de limbă vorbită : forme de viitor popular, *oi da*, interjecții, *aleleică*, *hai*, *aferim* și expresii *a lungi viața*, *a spurca legea*.

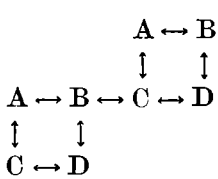
Reprezentarea grafică a opozițiilor celor două motive în contextul motivelor episodului este următoarea :



și



Ansamblul opozițiilor în care sînt cuprinse cele patru motive discutate poate fi reprezentat prin schema :



https://biblioteca-digitala.ro

Atît conflictul de familie, cît şi conflictul dintre fratele mic şi zmei are la bază un principiu etic, care este mobil al eroismului. Împotriva voinţei fratelui mare, mezinul — păstrător al tradiţiei — nu permite căsătoria sorei sale Găftiţa cu cei de altă lege şi provoacă prin aceasta declanşarea conflictului fundamental.

Motivul E care concentrează acţiunea epică a fiecărui episod, redă lupta dintre fratele mic şi monştri şi se desfăşoară paralel cu primul conflict.

În structura baladei, motivul E nu se opune unei alte unităţi narative decît în contextul contiguităţii motivelor epice şi dramatice. Descriind lupta, el conţine opoziţia în însăşi structura motivului.

O serie de mijloace lingvistice redau momentul înfruntării. În partea a doua a motivului accentul cade asupra acţiunii, după cum o dovedeşte bogăţia seriei de imperfecte plasate în rimă : 48 *O dată se* **opintea**, /49 *Paloş din teacă* **scotea**/50 *Şi frumos mi-l* **azvîrlea**/51 *Şi trei zmei că mi-şi* **tăia** ! În episodul 4 care prezintă lupta dintre fratele cel mic şi zmeul cel mic, seria de imperfecte este amplificată, extinzîndu-se asupra a opt versuri : 144 *Pe soru-sa o-***aduceau**,/145 *Şi zmeul că mi-o* **vedea**,/146 *Leşin la inimă-i* **da**/147 *Şi zmeul că se-***nmuia**... /148 *Dar fratele ce-mi* **făcea** ?/149 *Paloşul că mi-l* **scotea**/150 *Cap de trup că* **depărta**/151 *Şi zmei se* **curăţa** . . . Utilizarea verbelor de mişcare accentuează caracterul dinamic al acţiunii. Menţionăm că toate celelalte motive ale baladei nu atestă prezenţa seriei de imperfecte.

Atitudinea subiectivă a interpretului popular este simţită permanent. Pe planul acţiunii el nu descrie decît faptele mezinului. Aces ta *cu zemii se lua, paloş din teacă scotea* etc. Pe plan lingvistic, satisfacţia interpretului pentru actul răpunerii zmeilor este consemnată prin întrebuinţarea dativului etic (50 *Şi frumos* **mi**-*l azvîrlea* [Paloşul]; 51, 108 *Şi trei* (*doi*) *zmei că* **mi**-*şi tăia*). În ultimul episod dativul etic al participării apare în patru versuri (deci mai mult decît în toate celelalte episoade la un loc), desigur pentru că mezinul se află angajat în cea mai grea încercare : 142 *Şi zmeul ca să* **mi**-*o vază*/145 *Şi zmeul că* **mi**-*o vedea*/148 *Dar fratele ce-***mi** *făcea* ?/145 *Paloşul că* **mi**-*l scotea*. Dintre ele, primul dativ al participării este al fratelui, iar celelalte ale interpretului. Faţă de episoadele anterioare, în ultimul apar descrise atitudinile ambilor luptători, motivul structurîndu-se în două momente distincte. Versul 148 *Dar fratele ce-mi făcea* ? separă printr-o interogaţie retorică cele două momente.

În evoluţia conflictului baladei, concepţia diferită a celor doi fraţi duce la declanşarea luptei dintre mezin şi zmei. Faptul că mezinul răpune într-o primă luptă trei zmei asigură posibilitatea reluării opoziţiilor într-un nou cadru. Totodată, prin faptul că fratele nu ucide toţi zmeii din prima încercare, se sugerează ideea unei limite a puterii mezinului. La reluarea luptei, acesta ucide încă trei, iar a treia oară numai doi. Detaliul introduce un nou concept, acela al diferenţei de putere în rîndul zmeilor. Presupunînd că ei sînt de forţe egale, încercarea a treia trebuia să fie decisivă. Prin analogie, conchidem că între zmei, ca şi între fraţi, ultimul este cel mai viteaz. Naraţiunile populare ca şi baladele fantastice oferă numeroase exemple în acest sens. O variantă a baladei *Ăi trei fraţi*. . . explicitează

https://biblioteca-digitala.ro

chiar această concluzie : *Rămînea zmeul cel mic,/Căci e mic,/Și mai voinic, /Amîndoi s-au potrivit. . .* [5]

Prin introducerea ideii de gradație a puterii zmeilor se renunță la sistemul de compoziție *trei + trei + trei* care fusese sugerat în primele două episoade. Este surprinzător de aceea faptul că în episodul 2 sînt uciși trei zmei. Aceasta ne conduce la ideea contaminării în balada discutată a două sisteme compoziționale. Primul presupune un grup divizibil prin trei, în cazul nostru nouă zmei, răpuși în trei încercări egale. Cel de-al doilea, un grup de trei în cadrul cărora există o marcantă gradație (alegem din multiplele exemple pe care le oferă basmele noastre : primul zmeu aruncă buzduganul de la trei poște depărtare, al doilea de la șase, al treilea de la nouă ; primul zmeu îl îngroapă pe Făt-Frumos în pămînt pînă la genunchi, al doilea pînă la brîu, al treilea pînă la grumaz etc.). Ei sînt uciși în trei încercări succesive, unul cîte unul. Cele două sisteme sînt izomorfe, sistemul de compoziție bazat pe schema *trei + trei + trei* fiind evident comparabil cu *unu + unu + unu.*

Primele două episoade ale baladei nu sugerează existența unei gradații a forței monștrilor. Ea este introdusă în episodul 3 și dezvoltată în 4. Schema rezultată este *trei + trei + doi + unu* și provine din *trei + trei + trei/(unu + unu) + unu/.*

În virtutea celei de-a doua scheme de compoziție care evidențiază gradația, ar fi trebuit ca lupta cu fiecare din penultimii doi zmei să fie descrisă separat. Însă numai zmeul cel mic apare diferențiat de ceilalți doi, prezentați global. Gradația are ca scop reliefarea puterii ultimului dintre ei. Acesta are cel puțin puterea primilor trei zmei sau a celor doi zmei uciși înaintea sa. (Este cel puțin mai puternic fiindcă le-a supraviețuit). Prin aceasta, forța lui devine comparabilă cu a fratelui mic, iar opoziția rezultată de aici de maximă intensitate.

Ascultătorul, familiarizat cu schema compozițională a cîntecului epic și a basmului, percepe cu interes structura nouă, rezultată din contaminare, așa cum ne apare în balada *Ăi trei frați cu nouă zmei.* Ea stă la baza sistemului de repetiție [6] din baladă.

Grupul de motive care compune un episod apare repetat, după cum a reieșit din cele spuse pînă acum, de patru ori. Succesiunea motivelor în cadrul fiecărui episod este fixă. Nici unul nu prezintă vreun caz de eliminare sau inversiune a unuia dintre motive. Episodul 1 reproduce integral motivele care vor fi apoi reluate prin repetiție. Semnalăm un singur vers lipsă : după versul 47 în episoadele 2, 3, 4 apare un vers în plus, care, presupunînd un sistem de repetiție perfect, putem spune că a fost omis în primul episod. Este versul 79, 105, 128 *Făr'de pic* (*Fără pic*) *de*

---

[5] Al. Amzulescu, *Voinicii*, balade prelucrate de. . . , Edit. Tineretului, București, 1956, p. 29.

[6] Într-un alt context, Claude Lévi-Strauss formulează o opinie asupra repetiției, pe care o reproducem mai jos, considerînd că este valoroasă pentru înțelegerea procedeului : „. . . s-a pus frecvent întrebarea pentru ce miturile și în general literatura orală utilizează atît de frecvent duplicarea, triplicarea, cuadruplicarea aceleiași secvențe. Dacă ipoteza noastră este acceptată, răspunsul este simplu. Repetiția are o funcție proprie, anume aceea de a evidenția structura mitului" (trad. ns.) (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurelle*, Paris, 1958, p. 254).

https://biblioteca-digitala.ro

năduşeală. . . (fără istov), care se referă la aspectul luptei purtate între frate şi zmei. Toate episoadele reiau, cu o serie de diferenţe pe care le vom enumera, episodul 1. Acesta fiind cel mai complet are şi cea mai mare întindere (36 de versuri) faţă de următoarele (episodul 2 conţine 32 de versuri (de fapt 31, deoarece un vers este grafiat fragmentat datorită unei rime interne), episodul 3, 25 de versuri, iar ultimul 42 de versuri). Aici repetiţia motivelor este numai parţială (110 — 128 — 19 versuri). Episodul luptei dintre frate şi zmeu creşte vizibil (22 de versuri faţă de 5 versuri în cîte apare descrisă lupta în episoadele anterioare).

Dar fiind caracterul oral al genului, ca şi faptul că fiecare baladă trăieşte prin variantele în care apare, omisiunile de versuri din motivele episoadelor 2, 3, 4 faţă de primul nu ne îngăduie să considerăm aceste episoade incomplete în raport cu primul. Ascultătorul informat asupra caracterului relaţiilor dintre fratele mic şi zmei constată în episoadele următoare că natura raporturilor nu a fost schimbată. Pentru interpret este esenţială menţinerea structurii de compoziţie a episoadelor. Aceasta îi permite să elimine repetarea monotonă a motivelor şi să le poată reduce dimensional.

Textul complet al motivului A apare de două ori în poziţii simetrice (episodul 1 şi 3). Celelalte două episoade (2 şi 4) omit versul 22 (A), 90 (A_2) *Către fraţii lui cei mici*. Absenţa versului nu-l privează însă pe ascultător de informaţie, pentru că prezenţa şi absenţa lui regulată extinde informaţia şi asupra episoadelor în care versul nu apare. O cauză a omiterii lui poate fi şi dislocarea, care face ca în frază între complementul indirect (*către fraţi*. . . versul 6) şi verb (*strigă*, versul 1) să fie o distanţă mare.

În repetiţia motivului B (B_1, B_2, B_3) semnalăm un număr mai mare de omisiuni; versul 23 (B) — *Aleleică, fraţii mei* apare o singură dată în primul episod, ca şi ultimele trei versuri ale motivului (B 28 *Că ei, vezi, că-s nouă zmei,*/29 *Şi noi sîntem numai trei*/30 *Şi-om pieri ca vai de noi*), ceea ce reduce motivul B la patru versuri. Episodul 3 reduce însă şi acest motiv de patru versuri la unul de două : 91 (B_2) — *Hai să dăm pe soră-mea* /92 *Pe soră-mea Găftiţa* ! Efectul stilistic rezultat din această reducţie, căreia îi corespunde una simetrică a motivului D cu care se află în opoziţie, va fi analizat mai jos.

După o repetare identică a motivului C în C_1 (episodul 2), urmează o simplă referire la el în episoadele 3 şi 4 (93 C_2), (119 C_3) *Iar strigă fratele-ăl mic*.

Motivul D, repetat identic în episoadele 2,3 (D_1, D_2) prezintă numai în ultimul episod lipsa ultimelor trei versuri : 39 (D), 70 (D_1), 96 (D_2) *Pe soră-mea Găftiţa*/40 (D), 71 (D_1), 97 (D_2) *Să ducă zmeii cu ea*/41 (D)$_1$ 72 (D_1) 98 (D_2) *Ca să ne spurce legea* !

Opoziţia semnatică a motivelor B şi D se evidenţiază şi în dimensiunea diferită a replicilor celor doi fraţi. Motivele B şi D în episodul 3 au următoarea formă :

B_2

91 — Hai să dăm pe soră-mea,
92 Pe soră-mea Găftiţa !

https://biblioteca-digitala.ro

și

D_2

94 — O dată cu viața mea
95 Eu n-oi da pe soră-mea,
96 Pe soră-mea Găftița,
97 Să ducă zmeii cu ea
98 Ca să ne spurce legea!

față de episodul 4 în care se prezintă astfel:

B_3

115 — Hai să dăm pe soră-mea,
116 Pe soră-mea Găftița
117 Să ducă zmeii cu ea
118 Ca să ne lungim viața!

și

D_3

120 — O dată cu viața mea
121 Eu n-oi da pe soră-mea!

Cantitatea diferită sub aspect lexical a replicilor celor doi frați are consecințe stilistice. Interpretul, de regulă un talentat actor, crează prin prezentarea completă sau fragmentată a motivelor momente de intensitate dramatică. Desigur că în manifestarea vie a genului, prin melodie și gestică, aceasta este scoasă în evidență cu și mai multă pregnanță. Lipsa ultimelor versuri ale motivului D_3 apropie declanșarea luptei.

Motivul E prezintă cel mai mic număr de versuri omise în repetare. În afara versului *Făr'de pic* (*Fără pic*) dé *năduşeală*. . . care lipseşte în episodul 1, celelalte două omisiuni apar în episodul 2, unde după versul 82 ar fi trebuit să fie versul *Și trei zmei că mi-și tăia* !, neatestat, și în episodul 3, după versul 105 ar fi trebuit să fie versul *O dată se opintea*, de asemenea neatestat. Versul care lipsește într-un episod apare cu regularitate în toate celelalte. Presupunem că în acest caz omisiunea este întîmplătoare, datorată fără îndoială faptului că interpretului „i-au scăpat" aceste versuri.

Descrierea luptei dintre frate și zmeu în episodul 4 este dezvoltată față de cele anterioare, așa încît compartarea lor este numai parțial posibilă. Într-o ultimă replică, fratele mic reia parțial replica fratelui mare : 130 (E_3) — *Aleleică frații mei,*/. . . /139 *Aduceți pe soră-mea,*/140 *Pe soră-mea Găftița.* Gestul are însă o semnificație cu totul diferită, explicată în continuare : 141 (E_3). *Scoață capul pe fereastră*/142 *Și zmeul ca să mi-o vază*/143 *Leșin la inimă-i cază.* Conținutul versurilor nu înfățișează gestul mezinului în sensul unei trădări a principiului etic în numele căruia luptă, ci reprezintă o dezvoltare a conflictului de familie prin semnificația diferită pe care o capătă invitația de a o aduce pe sora sa. Interpretul nu-și îngăduie să omită versuri din ultimul motiv pentru că acesta redă conflictul fundamental al baladei. Din această cauză, motivul E este cel mai bine conservat.

https://biblioteca-digitala.ro

Comparînd cantitatea de versuri în care se realizează opoziţiile în fiecare episod, observăm că, dimensional, motivul E (respectiv E_1, E_2) rămîne neschimbat pînă la ultimul episod, în care este brusc amplificat, spre deosebire de motivele care redau conflictul de familie (A, B, C, D, A_1, B_1. . . etc.), ale căror dimensiuni descresc progresiv. În episodul 4, care pe plan epic prezintă opoziţia unică fratele mic/zmeul mic, conflictul fundamental devine dominant atît relativ (prin reducerea dimensiunii motivelor A_3, B_3, C_3, D_3), cît şi absolut (prin amplificarea motivului E_3). Schema de mai jos prezintă cantitatea de versuri prin care sînt redate în fiecare episod cele două conflicte :

	Episodul			
	1	2	3	4
Conflictul complementar	25	20	14	12
Conflictul fundamental	11	12(11)	11	30

Semnalînd lipsa unor versuri într-un episod sau altul, nu deducem din aceasta că motivele episoadelor respective prezintă lacune, că interpretul nu a dat atenţia cuvenită textului în repetiţie, în fine, că forma redusă a unor motive este o dovadă a valorii artistice scăzute a acestora faţă de textul lor complet, din primul episod. Episoadele baladei nu pot fi studiate izolat, ele nu au autonomie şi nu pot fi înţelese decît în contextul celorlalte motive cu care realizează o unitate. Repetiţia în folclor, ca şi în arta cultă nu se realizează mecanic, printr-o reluare identică a motivelor, ci prin disimetrie. Versurile au fost considerate ca omise, presupunînd repetiţia identică a tuturor motivelor, ceea ce nu este posibil. Bazîndu-ne pe repetiţia motivelor am reconstituit textul integral al unui episod pentru această variantă a baladei. Am urmărit, prin raportare la el, diferenţele de text care apar în repetiţia celorlalte episoade şi efectele stilistice rezultate din repetarea lor asimetrică. Subliniem că importantă este respectarea schemei repetitorii (succesiunea fixă a motivelor în cadrul fiecărui episod) şi nu a textului atît de labil în folclor. Repetiţia asimetrică devine un procedeu prin care se menţine interesul ascultătorului (cititorului) pentru acţiunea baladei.

Motivul introductiv plasează conflictul eroic în coordonate spaţio-temporale specifice basmului. Timpul acţiunii este prezentul atemporal, care joacă rol de laitmotiv gramatical [7]. Timpul verbal transferă acţiunea

[7] Vezi Roman Jakobson et. B. Cazacu, *Analyse du poème* **Revedere** *de Mihail Eminescu*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", Edition de l'Academie de la République Populaire Roumaine, 1962, vol. 1, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro

fantastică a luptei dintre frate și zmeu de pe planul alegoriei pe planul realității. În același sens operează și precizările privind locul acțiunii : 5 *În sat la noi /.../ 7 'N cea dumbravă.*

Cadrul acțiunii este situat între realul indeterminat și alegorie. Între aceste planuri corespondențele sînt reciproce și se datoresc drumurilor inverse pe care le parcurg cei doi termeni ai opoziției fundamentale. Zmeii sînt proiectați de pe planul mitologiei în cel al realului, spre deosebire de fratele mic, care prin calitățile sale capătă trăsăturile unui erou mitic.

Cercetarea întreprinsă asupra baladei a pus în lumină o structură evidentă pe plan compozițional. Repetiția, procedeu atît de frecvent în folclor, face ca structura să fie cu atît mai ușor de sesizat, deosebindu-se prin aceasta de literatură, unde măiestria constă tocmai în mascarea construcției. Simetria este explicabilă funcțional prin necesități mnemotehnice. Ea se explică prin reluarea unor episoade cu aceeași schemă logică, pe care se brodează, interpretul dispunînd pentru aceasta de unități la nivelul sintagmei sau chiar al motivului. Compoziția exclude improvizația, care se manifestă restrîns și constă mai ales în augmentarea unor motive prin cîte un detaliu, care astfel se reliefează în mod deosebit.

Fiind o manifestare sincretică, realizarea baladei este de neconceput fără muzică. Cercetările efectuate asupra relației dintre textul baladei și muzică au stabilit că în genere melodia respectă diviziunea logică a textului pe unități semantice conturate. Pentru că interpretul percepe structura cîntecului epic, se pot stabili corespondențe între fraza muzicală și unitatea de text. Pe de altă parte, textul este structurat și de interludiile care urmează unei unități semantice și care reiau instrumental fragmente melodice apărute în fraza muzicală anterioară.

Lectura baladelor sugerează apropiere între structura acestora și a colindelor, deși, prin dimensiuni, colindele nu permit repetarea atît de amplă a unităților componente, iar schema nu apare atît de evidentă. Repetiția în forma întîlnită în baladă nu apare în doină. Deosebirile sînt determinate de specificul genului. În baladă se impune o succesiune cronologică a motivelor, care trebuie respectată datorită acțiunii epice și se realizează atît pe plan diacronic, cît și sincronic, față de doină unde repetarea se produce pe plan sincronic, pe baze echivalente. Repetiția are loc la nivelul frazei și față de baladă este unidimensională.

În urma încercărilor lui Propp de a stabili o structură a basmului, în locul inventarelor de motive ale lui Aarne și Thompson, se pot stabili apropieri între acest tip de baladă și basm. Apropierile sînt datorate structurilor asemănătoare.

Deși similitudini de structură permit apropiere între genuri diferite, modurile particulare de realizare ale schemei compoziționale le individualizează.

Considerăm că analize similare întreprinse asupra unor piese folclorice s-ar dovedi utile și ar face posibile diferențieri la nivelul structurării formale între diferite genuri ale poeziei folclorice, eventual, între poezia folclorică și cea cultă.

https://biblioteca-digitala.ro

LA COMPOSITION DU CHANT ÉPIQUE « LES TROIS FRÈRES ET LES NEUF MONSTRES »

L'auteur se propose d'établir la structure compositionnelle du chant épique « Les trois frères et les neuf monstres » (*zmei*).

Dans ce but, le texte est divisé en épisodes et, à l'intérieur de ceux-ci, en motifs (unités de texte) constitutifs. L'analyse se poursuit sur deux axes : l'axe diachronique, des relations qui s'établissent entre la succession des motifs, et l'axe synchronique, des relations qui s'établissent entre les différents schémas selon lesquels le même motif se répète.

Le texte analysé se constitue par la répétition d'un épisode unique (ayant cinq motifs constitutifs) et se trouve structuré sur un double conflit : un conflit complémentaire, entre les trois frères, et un conflit fondamental, entre le frère cadet et les monstres fabuleux. Des oppositions correspondent aux deux conflits, à chaque niveau de l'expression.

La répétition disymétrique nous permet de reconstituer le texte « idéal » de l'épisode, vis-à-vis duquel on peut examiner les écarts stylistiques, favorisés par la répétition partielle, enrichie (ou appauvrie) des motifs.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux similitudes existant, quant à la structure compositionnelle, entre le chant épique et d'autres genres folkloriques.

https://biblioteca-digitala.ro

STILUL COMPOZIT ÎN TEXTELE DE DOINĂ DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MONICA BRĂTULESCU

Înainte de a intra propriu-zis în subiect, considerăm necesar să precizăm a) că ne propunem să supunem analizei doar un aspect al poeticii textelor de doină şi b) că folosim termenul de „compozit" în sensul său etimologic, nicidecum cu o nuanţă peiorativă.

Prezenţa stilului compozit în doina oltenească trebuie pusă în legătură cu coordonatele mari ale genului.

1. Dacă din punct de vedere muzical doina poate fi caracterizată ca o specie distinctă, din punct de vedere literar definirea doinei ridică probleme multiple. Se poate afirma că în majoritatea cazurilor raportul dintre melodie şi text este destul de lax. Astăzi cele mai multe texte din repertoriul doinei circulă paralel şi pe melodii de joc şi de cîntec. Cu referire la stil este poate mai propriu să vorbim de „textele care circulă pe melodii de doină" şi nu de „doină" [1].

2. În Oltenia subcarpatică, pe melodii de doină se cîntă texte care aparţin unor genuri sau specii diverse; întîlnim pe melodii de doină fragmente sau nuclee de baladă, colindă, cîntec de leagăn, ceremonial de nuntă, strigătură, cîntec de pahar, cîntec nou.

3. Interferenţa unor genuri şi specii diverse, ca şi permeabilitatea funcţională a doinei — ca gen de toate zilele — la faptul divers, la cotidian anunţă o sferă tematică foarte largă. Ideea destul de răspîndită că doina ar aparţine ca specie strict liricii i se poate atribui lui Alecsandri [2]. Cercetarea repertoriului şi tematicii textelor cîntate pe melodii de doină nu coincide cu această imagine. Enumerăm categoriile tematice mari: teme sociale (haiducie, hoţie, săracul şi bogatul, copilul străin, texte poli-

[1] În cursul expunerii, pentru a evita repetiţiile, ne-am văzut nevoiţi să întrebuinţăm cu referire la texte şi termenul de doină.

[2] Vasile Alecsandri, în prefaţa la *Poesii populare ale Românilor*, Bucureşti, 1866, p. XII, defineşte astfel genul: „Doinele cuprindu tóte cânticele de doruri de iubire şi de jale".

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 165–175, Bucureşti, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

tice), teme domestice (mici episoade sau drame familiale), tema bătrîneţii şi morţii (raportarea bătrîneţii la codru, tocmeala cu moartea), tema dragostei (expusă amplu în stadii şi ipostaze diferite). Concret, în foarte multe texte de doină hotarul dintre aceste categorii se şterge — temele se îmbină şi se substituie.

4. Textele doinei oltenești beneficiază de un suport muzical foarte mobil. Melodia, bazată pe improvizaţie, îngăduie nelimitat [3] extinderea textului. „Dacă vrei o cînt cît de lungă, bag cuvinte cîte vrei" spune informatorul Trică Bălăceanu (31 a. I. 10 174, Izverna, Baia de Aramă). Întîmpinăm uneori doine reduse la patru versuri (v. mg. 1 940 k, Lupşa de Sus, Strehaia). Alteori textul atinge lungimi considerabile (v. de ex. doina „Cînd aud cucul cîntînd", fg, 11 815, Baia de Aramă, 67 versuri). Dimensiunea atît de elastică a textelor de doină depinde de circumstanţe subiective — buna sau proasta dispoziţie a informatorului, momentul prielnic sau nepotrivit —, ca şi de un factor permanent în folclor, volumul datelor tradiţionale pe care respectivul interpret le deţine, capacitatea sa artistică.

5. La genurile legate de ceremoniale, textul a căpătat prin funcţie şi tradiţie o formă relativ fixă, iar versurile o succesiune prestabilită [4]. Spre deosebire de aceste genuri, doina nu se conformează unor tipare rigide ; sînt destul de rare textele care păstrează în trecerea de la o variantă la alta o oarecare stabilitate. Procedeul de compoziţie dominant în textele doinei oltenești este asocierea liberă a motivelor — unităţi stilistice — pe care bunul interpret le deţine prin tradiţie şi le manevrează cu agilitate. De obicei, de la o variantă la alta de doină motivele îşi schimbă poziţia. De exemplu, motivul „Cînd aud cucul cîntînd / Şi mierluţa şuierînd" apare cîteodată în primele versuri (v. mg. 1939 g, Lupşa de Sus, Strehaia sau fg. 7 251, Stroeşti, Baia de Aramă), iar alteori intervine abia în dezvoltarea temei (v. de ex. mg 1. 974, Ştefăneşti, Drăgăşani, versurile 119—121. Motivul turturelei care-şi răsfiră penele „Ca mîndruţa din sprîncene / Şi resfiră şi din cioc / Ca mîndruţa din mijloc" îl întîlnim cînd ca motiv median (v. de ex. fg. 7 093 d, Comăneşti, Baia de Aramă, versurile 7—11), cînd în finalul doinelor (v. de ex. mg. 1 053, Leleşti, Tg.-Jiu, versurile 16—19). Materialul oferă exemple de acest fel la tot pasul. În unele texte aglutinarea de motive are un caracter mecanic ; interpretul doinei trece de la un motiv la altul fără a ţine seama de rotunjimea textului în ansamblu. Un asemenea caz întîmpinăm într-un text din Tîrgu-Jiu (disc 793). Doina debutează cu un motiv tipic de primăvară : „Primăvara cînd sosește / Toată lumea veselește, / Neica de plug se gătește" etc. Se succede apoi un motiv pe tema tocmelii cu moartea : „Şi dă-mi zile să trăiesc / Viaţa să mi-o chibzuiesc...". Apoi abrupt se trece la două motive erotice : „Şi-am avut şi eu într-o vreme / Un puişor la plăcere, / L-am iubit, l-am sărutat, / Di la mînă mi-a scăpat..." şi „Pe mîndra de-o am acuma / N-aş da-o pe toată lumea...". Asistăm de fapt la un potpuriu de motive. Cei mai mulţi interpreţi însă nu asociază motivele la întîmplare ; aglutinarea urmărește expunerea gradată în scopul obţinerii unui text organic

[3] Ne referim la numărul versurilor şi nu la structura lor metrică.
[4] Desigur nu în mod riguros.

https://biblioteca-digitala.ro

alcătuit (v. de ex. doina „Poteceaua de pe culme", mg. 1 940 i, Lupșa de Sus, Strehaia).

Rezultanta și corespondentul acestor caractere ale doinei este stilul compozit. Stilul compozit se caracterizează prin :

I. Îmbinare, alternanță și substituire reciprocă între mijloacele specifice unor genuri anume.

II. Decalaje stilistice, frecvența detaliilor tari, a imprecațiilor și înjurăturilor, utilizarea șabloanelor.

I. Temele strict epice, ne referim la texte cunoscute din repertoriul baladei, au în doină un pronunțat caracter dramatic. Tipul de baladă „Moșneag bătrîn" — „Uncheșelul", cum i se spune în zona de care ne ocupăm —, debutează abrupt cu o întrebare : „Ce fași moșule-n grădină ?" (mg. 1 941 g, Lupșa de Sus, Strehaia). Relatarea întîmplării — povestirea propriu-zisă, care se extinde pe versurile următoare — este un dialog, răspunsul moșului : „Scot via din rădăcină / Că n-are cui să rămînă, / C-am avut un ficioraș...". În alte doine, dramatizarea epicului este împinsă mai departe. Doina „Nașul cu fina", după o introducere epică sumară („Colea-n vale-ntră izvoară / Iest-un naș c-o finișoară", mg. 1 988 j, Lupșa de Jos, Strehaia), se organizează într-o succesiune de dialoguri. Spicuim spre exemplificare cîteva fragmente de dialog :

Fina : Nașule n-or fi păcatî,
Doi copii mi-ai botezat,
Pe mine m-ai cununat.
Nașul : Nu te teme finișoar' ;
C-are naște-tău părale
Și face la sărindare
Și puoduri pistă nămoale
Și fintîni la drumuri mari.
Fina : Faj nașule cît de multi
. . . . . .
Io nu poș ca să te uiti.

Dramatizarea epicului este de altfel o tendință destul de generalizată în folclor — balada alternează descrierile cu dialogul —, iar în basm dialogurile, pe care povestitorul popular le resimte ca roluri și le interpretează ca un actor, intervin frecvent.

Epicul, „ca succesiune de evenimente"[5], pătrunde adeseori și în lirică. De exemplu, în doina „Am bărbatul ca un cîine" (i. 25 529, Lupșa de Sus, Strehaia) o confesiune expusă la persoana întîi, descrierea printr-un șir de acțiuni ocupă un loc important : „Am bărbatul ca un cîne, / Tai carni di pi mine / Și mi-o frige pe cărbune / Și mi-o dă să mi-o mănînc /... De m-a luat un nătăntoc, / De șede-n vatră la foc /, Acoperit cu cojoc. / Ieu cînd dau să-l mai întorc / Sar scînteile și-l coc". În unele doine epicul invadează lirica pe care și-o subordonează, ca de exemplu în doina „Singur-a fos' la părinți", o doină pe tema înstrăinării prin căsătoria în alt sat. Verbele, cu deosebire verbele de mișcare, abundă : „Mă *mînă* după viței, / Io *fusei* și-i *adusei* / Și ea zise că nu-s a ei. / Ieu dacă *văzui*

[5] Vezi Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a II-a revăzută, București, 1939, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro

așa / *Luai* secera și *plecai* / Și *plecai* la secerat. / *Săcerai* pînă la prînz / Cu mînie și cu plîns, / *Săcerai* pîn la amiazi / Cu trupul plin de necaz..." (mg. 1 842 a, Lupșa de Sus, Strehaia). Desigur relatarea nu are un caracter impersonal, atitudinea lirică este sensibilă — acționează însă ca un curent subteran.

Lirismul sub forma introspecției intervine destul de rar în doină; atunci cînd apare, se restrînge de obicei la cîte un motiv, ca de exemplu: „Nu știu doamne ce mi-e mie / Da mă usuc ca frunza în vie; / Frunza se uscă la soare, / Ieu mă usc de pe picioare" (disc 1 966 II a, Găvănești, Tg. Jiu). Doinele monomotivice fiind cazuri izolate, autoanaliza sentimentelor joacă, în structura doinei oltenești, un rol episodic. Cel mai des lirismul apare disimulat sub haina altor genuri. Un pronunțat caracter liric are textul „Mă uitai spre răsărit", un pastel [6] pe tema primăverii. Primăvara, temă foarte frecventă în doină, este înregistrată: a) ca un moment de renaștere a naturii, a vietăților și vegetalelor: „Eu cunosc vara cînd vine / Pe fluturi și pe albine / .../ Văzui frunza cît paraua / Și lăstarul cît undreaua"; b) ca un prilej de activitate și animație: „Primăvara cînd sosește / Neica la plug îmi hăiește / Mîndra la pînză'nălbește"; c) ca momentul cel mai prielnic pentru dragoste: „Cine-i om atunci trăiește / Și ce-i place tot iubește"... Pastelul în doină nu are nimic comun cu răceala parnasiană sau cu stilul gracil — atitudinea lirică, exuberanța domină. Lirismul se exprimă adeseori în termenii unui presupus și precar dialog. De exemplu, doina „Ferice codre de tine", o elegie a bătrîneții, este expusă sub forma unei interpelări adresate codrului: „Ferice codre de tine / Că nu-mbătrînești ca mine" (mg. 1 943 u, Lupșa de Sus, Strehaia). Doina „Mie-mi spune iedera" debutează în stil indirect: „Mie-mi spune iedera / Să fiu verde ca și ea" (mg. 1 984 l, Lupșa de Sus, Strehaia). Versurile următoare se organizează ca un răspuns: „Iei îi vine a fi verde / Că tot în pădure șede / Și n-o bate nici un gînd...". În textele pe tema tocmelii cu moartea caracterul dramatic este mai pronunțat — moartea devine un personaj căruia i se cerșește o amînare: „Moarte, morticica mea, / Mai lasă-mă nu mă lua..." (mg. 1 941 h, Lupșa, de Sus, Strehaia).

Alteori lirismul se sugerează pe căi ocolite, prin intermediul unui personaj sau episod simbolic, ca de exemplu în doina aceasta: „Rage Boian în grădină / Ș-o fată mare-l îngînă, / Taș fată nu mă-ngîna / Că nu rag de mila ta /... De cînd soțul mi-a murit / Trag în jug necumpănit" (mg. 1 988 k, Lupșa de Sus, Strehaia). Boian se dezvăluie prin dialog ca un simbol al văduviei neconsolate.

Lirismul în forma lui concentrată și gravă — ca introspecție, expus în termenii unui dialog fictiv sau sugerat prin simbol — nu constituie registrul unic al doinei [7]. În numeroase texte lirismul se orientează spre retorică.

T. S. Eliot în cartea sa *The three voices of poetry* distinge trei voci ale poeziei: „Prima este vocea poetului vorbindu-și sieși sau nimănui, cea de-a doua este vocea poetului adresîndu-se unui auditoriu mare sau mic,

[6] Termenul este oarecum impropriu în folclor.

[7] Ideea că doina are un caracter exclusiv liric purcede de la Alecsandri, vezi *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

cea de-a treia este vocea poetului atunci cînd încearcă să creeze caractere dramatice"[8]. În doina Olteniei subcarpatice „cea de-a doua voce a poeziei" cum o numeşte T. S. Eliot ocupă un loc important. Eroul liric, prin excelenţă bărbatul, adoptă în numeroase doine un ton declamatoriu, de rodomontadă, ca de exemplu : „Ieu sînt ăla şi ştiu bine" (disc 819, Brădiceni, Tg. Jiu) sau „Cîte mîndre am iubit / Frigurile nu le prind" (fg, 1 361 a, Izverna, Baia de Aramă). Nu rareori doina ia turnura unei lungi tirade : „Fetiţă fără părinţi, / Te pripiş să te măriţi, / Căj mila de la părinţ / Ie a sîlă ca a o uiţ, / Căj mila de la barbat / Ca frunza de păr uscat, / Te ba să te răcoreş / Şi mai rău te dogoreş'. / Suflu-n fo' ca să-l aprind / Lacrimile curg şi-l stîng, / Tinsei mîna să beau apă / Lăcrămile mă adapă" (fg. 365 a, Celei, Baia de Aramă). Textul are o nuanţă aforistic-didactică, lirismul se refugiază în ultimele versuri. Unele doine pornesc de la o constatare generală pe care o ilustrează apoi printr-o situaţie particulară. De exemplu, de la motivul iniţial : „Cine n-are nici un dor / Trăieşte în lume uşor" se trece la confesiunea lirică : „Ieu am două doruri grele, / Pe-al meu şi p-al mîndrei mele..." (disc 683 a, Runc, Tg. Jiu). În alte texte, direcţia este inversă : aforismul, constatarea sau sfatul apar abia în final, ca o concluzie impusă de expunerea anterioară a textului. De exemplu, doina „Nu trecui geaba prin lume" (disc 412 I d, Runc, Tg. Jiu), o confesiune pe tema nesăbuinţelor iubirii, se încheie cu sfatul prudent : „Rabdă inimă şi taci / Ca pămîntul care-l calci. / Taci inimă fii răbdătoare, / Nu mai spune ce te doare". În doina oltenească aforismele, constatările generalizatoare, pildele şi sfaturile — cele mai multe extrase din fondul de zicători şi proverbe — abundă. Întîlnim cîteodată texte întregi constituite prin înlănţuirea unor observaţii generale, sfaturi sau aforisme, ca de exemplu doina „Cîţi pe lume-şi petrecură" (disc 420 I, Runc, Tg. Jiu) : „Cîţi pe lume-şi petrecură, / Da mă mir ce să făcură. / Poartă-te omule bine / Că nu ştii moartea cînd vine / Şi te ia de lîngă mine ; / N-aşteaptă să te gătească / Şi te ia cum te găseşti / Şi pe urmă te căieşti, / Că pe lume cît trăieşti / La ce să te pătimeşti". Textul citat nu se menţine pe planul abstract al meditaţiei — tendinţa este vădit moralizatoare, iar adresarea dirijată către un interlocutor sau public. Interpelările, dialogul, utilizate în doinele propriu-zis lirice ca un pretext de expansiune şi analiză a sentimentelor, devin foarte des materia de bază a textului. Astfel, numeroase doine se prezintă în chip de mesaj oral adresat unei persoane sau interlocutor anume. Iată cîteva începuturi de doină semnificative pentru această orientare a stilului :„Măi băiete, băieţele" (fg. 11 805, Izverna, Baia de Aramă), „Mihai cu păru roată / Şi cu cămaşa călcată / Vin să te sărut odată" (mg. 1 984, Lupşa de Sus, Strehaia) sau „Anico de la Răcari/Cu dinţii mărunţi şi rari" (mg. 1 886 n, Lupşa de Sus, Strehaia).

În unele doine, deşi dialogul alternat lipseşte, interpelarea sugerează o tensiune dramatică : „Nu mă da după urît / Că te blastem la mormînt,/ Dă-mă după cine-mi place, / Casă n-are, el îşi face..." (mg. 1 938 d, Lupşa de Sus, Strehaia). Prezentată astfel, adresarea devine replică desprinsă dintr-un presupus şir de dialoguri anterioare. Dramaticul nu decurge

[8] T. S. Eliot, *The three voices of poetry* [Cele trei voci ale poeziei], Cambridge, 1955, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

doar din implicațiile contextului — expunerea prin dialoguri alternate este un procedeu foarte frecvent. Iată, de pildă, cîteva crîmpeie de dialog extrase dintr-o doină de dragoste :

Femeia : Bărbate ce ie de tine
Ce pămîn'negru te ține?
Bărbatul : Mă ține pămîn'cu iarbă
N-a cu nima nicio treabă,
Mă ține pămînt cu roibă
N-a cu nima nicio vorbă.
Femeia : Măi bărbate blăstămate,
Nu le băga-n samă toate !
(mg. 1 987 p, Lupșa de Sus, Strehaia)

De remarcat că dialogul nu are nimic convențional, este bine diferențiat pe personaje : femeia insistentă (ea pune întrebările), conciliantă și impulsivă, bărbatul posac și cu un năduf reținut.

II. Stilistic, textele doinei oltenești prezintă o relativă ariditate. Comparativ cu lirica Ardealului, bogat ornamentată, doina în Oltenia subcarpatică uzează moderat de tropi. Întîmpinăm chiar texte care se dispensează complet de imagine. Uneori absența tropilor indică incorporarea unui material brut aflat în stadiu de minereu. Iată cîteva cazuri de transcriere directă a unor crîmpeie de viață : „Pune mîndră prînzul jos / Să ne iubim cu folos. / Ia neicuță de mănîncă / Ficate de pui de curcă / Și bea vin dintr-o ulcică / Și iubește pe mîndra" (mg. 772 p, Cîmpofeni, Tg. Jiu), sau „Vino, vino mai curîndî / Să ț-ei crăvată la gît / Ș-un ceasornic de argint, / Să te au' pe țăcănitî.." (mg. 1984 a, Lupșa de Jos, Strehaia). Fragmentele citate, interesante ca document sociologic sau etnografic, pe plan artistic reprezintă o treaptă premergătoare transfigurării poetice. Absența tropilor nu trebuie confundată cu lipsa de stil. Dacă în unele texte ca cele citate mai sus lipsa tropilor constituie un simptom de pătrundere în doină a faptului divers, dislocat ca atare din experiența imediată, în cele mai multe doine, prin marea economie de imagini se obțin efecte de stil remarcabile. Tropii presupun paranteze, reticențe, constituie un mod mai voalat de exprimare. Formularea nudă, directă, reprezintă adeseori o modalitate de adecvare stilistică la eroul liric, cu precădere bărbatul în doina oltenească. Iată de exemplu această doină :

1. De-ar vrea mîndra, de n-ar vrea
2. Deseară mă duc la ea
3. Ostenit cum oi putea ;
4. Ostenit și plin de apă
5. Cum vin seara de la sapă,
6. Ostenit și rupt de muncă
7. Cum vin seară de pe luncă (mg. 1 936 c, Lupșa de sus, Strehaia).

Doina citată se reduce la două idei expuse în primele trei versuri : *a.* dorința aproape brutală ce nu ține seama de voia mîndrei (versurile 1 și 2) ; *b.* oboseala nu e un obstacol în calea dragostei. Ideea *b* este de fapt

https://biblioteca-digitala.ro

tema centrală a doinei ; „ostenit" se repetă cu obstinaţie) v. versurile 3, 4, 6), iar ultimele 4 versuri reiau amplificînd aceeaşi idee. Perfecta simetrie gramaticală a versurilor 4, 5 şi 6, 7 ca şi insistarea pe aceeaşi idee sugerează caracterul inexorabil al impulsului pe care-l exprimă doina. Fără a uza de tropi, textul global impune cu putere imaginea unui flăcău dur şi lacom de dragoste. În doinele de acest tip ocolirea tropilor nu se face în dauna poeziei, lirismul răzbate pe alte căi. Iată, de exemplu, şi acest fragment extras dintr-o doină de dragoste : „ Frunzuliţă de uorezî. / Viez afurisito, viez, / Tu vezi bine şi nu crezî / Şi mă-ntrebi de ce uoftezî. / De oftat ce oftai tare / Furca pieptului mă doare ; / Nu mă doare de durere, / Mă doare de doruri grele" (mg. 1 987 i, Lupşa de Sus, Strehaia). Textul, în ciuda simplităţii lui, este construit. Repetarea lui *vezi* şi a verbului *a ofta* — sub formă de indicativ prezent, participiu prezent şi perfect simplu — sugerează convingător o pasiune nedisimulată. În vorbirea curentă complementul direct se plasează de obicei după predicat. „Furca pieptului", în versurile citate, precede predicatul. Metaforă de mult uzată, „furca pieptului" îşi revelă prin această inversiune ceva din vechea ei funcţie imagistică. De cele mai multe ori, ariditatea doinei este doar aparentă ; gramatica şi topica mînuite cu instinct artistic echivalează valoarea expresivă a imaginii.

O altă trăsătură distinctivă a stilului compozit este abundenţa detaliilor tari, a imprecaţiilor şi înjurăturilor. Frecvenţa acestor elemente în doină trebuie pusă în legătură cu factorii următori : 1) genul nu are un caracter solemn, deci nu pune opreliști spontaneităţii ; 2) înjurăturile, detaliile directe corespund unui temperament local, diferit de tipul sensibilităţii ardelene, mai ponderată în formele ei de exteriorizare ; 3) interdicţia utilizării termenilor tari este relativ slabă în folclor, uneori nulă (în cazul cînd graiul regiunii nu posedă un sinonim pentru termenul tare, aceasta nu mai poate şoca). O notaţie ca aceasta : „O vară ş-o primăvară / Cîn dor' mîndrele pe-afară, / *La pep' cu ţîţele goale*, / Coperite la picioare" (fg. 6 987 a, Cîmpofeni, Tg. Jiu) nu stîrneşte în ambianţa doinei oltenești asociaţii triviale. Destul de rar doina oltenească utilizează aluzia obscenă cu funcţia ei anecdotică, din plăcerea de a numi făţiş şi public ceea ce buna cuviinţă impune a se trece sub tăcere. Un asemenea caz întîlnim în doina „Mîndră, mîndruleana mea" (fg. 1 936 d, Lupşa de Sus, Strehaia), un text liric de mare concentrare care se încheie cu o poantă de snoavă pornografică. De cele mai multe ori detaliile tari, imprecaţiile, înjurăturile sînt subordonate şi integrate materiei textului. În unele doine, cu ajutorul lor se exprimă un reproş tandru : „Arde-te-ar focu făgui, / La ce n-ai venit să-mi spui / Cînd ţ-a da'frunza d-intîi" (fg. 2 695, Tg, Jiu) sau „Fir-a naibii de pădure, / Ce creşti naltă şi subţîre" (fg. 720 b, Băbeni Argeş). Alteori înjurăturile traduc ciuda, mînia sau atracţia irezistibilă (v. de ex. mg. 771 h, Cîmpofeni, Tg. Jiu sau fg. 3 026 a, Pocruia, Baia de Aramă). Destul de des amănuntele tari, imprecaţiile, înjurăturile capătă relief şi expresivitate sporită prin asocierea cu tropii.

Încercarea de a desluşi la nivelul tropilor specificul stilului doinei oltenești nu dă rezultate fructuoase. Foarte puţine imagini pot fi considerate tipic oltenești. Dintre acestea semnalăm — fără a ne îngădui să vor-

https://biblioteca-digitala.ro

bim de circulație exclusivă — următoarele comparații : „Unde cîntă turtureaua / Și răsfiră penele / Ca neica mustățile / Și răsfiră din codiță / Ca mîndruța din rochiță" (fg. 2 726 a, Tg. Jiu) sau „Cînd se joacă guşterul / Ca puica cu hamantul" (mg. 1 645 k, Alimpești, Gilort). Ca și în folclorul din restul țării, imaginea inedită este evitată în favoarea formelor familiare auditorului sătesc. În doina Olteniei subcarpatice reîntîlnim binecunoscutele clișee astăzi generalizate în folclor : femeia comparată rînd pe rînd după vîrstă sau împrejurări cu o floare, cu o floare scuturată sau cu o garoafă, ochii comparați cu murele, dorul raportat la frunza uscată sau la focul mistuitor, bărbatul rău asemuit unui cîine, iubiții substituiți metaforic porumbeilor, dragostea echivalentă bolii etc. „Una din formele cele mai caracteristice ale părții sociale a limbii și nu mai puțin a întrebuințării ei retorice — afirmă Tudor Vianu — este locul comun, clișeele, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuințare, înzestrate cu o mare putere de circulație"[9]. De obicei prin șabloane se vehiculează imagini vlăguite, palide. În folclor șabloanele reprezintă punctele cele mai înalte ale procesului de decantare artistică ; spre deosebire de accepțiunea curentă a termenului, șabloanele populare sînt forme vii, mobile[10] și nuanțate.

Doina Olteniei subcarpatice prezintă tipuri diferite de imagini clișeu, imagini rudimentare coexistă cu forme complexe.

Un tip rudimentar de imagine este negația slavă [11] sau paralelismul negativ în terminologia lui Roman Jakobson [12]. Paralelismul negativ este de fapt o metaforă infirmată însoțită de dezlegarea ei. Uneori în textele doinei oltenești negația și dezvăluirea sensului metaforei inițiale sînt doar schițate, se prezintă ezitant sub forma unei îndoieli : „La podul cu zalele / Un' răsare soarele / *Nu știu i soare răsărit, / Ori ie neica-mpodobit*" (mg. 1 941 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Alteori negația este foarte clar enunțată : „Colea-n vale-ntre zăbrele / Zării patru turturele, / *Alea nu sînt turturele* / Și alea-s surorile mele / (mg. 1 981 c, Lupșa de Sus, Strehaia). Procedeul vădește un stadiu incipient în formarea noțiunii de metaforă ; substituirea (în exemplele citate *soare* = *neica* și *turturele* = *surori*) nu are caracterul bine determinat al unei convenții stilistice, este pusă pe seama confuziei vizuale sau a metamorfozei miraculoase.

Metaforele simbolice se situează la polul opus, pornesc de la un concept evoluat al metaforei. În folclor metaforele simbolice se realizează mai ales prin contextarea unor cuvinte cu o sferă noțională foarte largă. Astfel binele, termen lax și cu o semnificație foarte largă, introdus într-un context dat, capătă o anume accepțiune simbolică, de exemplu : „Doamne *norocelul* meu / L-a beut boii-n părău. / Nu știu boii l-a beut, / Ori ieu

[9] Vezi Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, în *Locuri comune, sinonime și echivocuri*, Casa Școalelor, 1946, p. 177.

[10] Șablonul popular nu exclude înnoirea artistică ; concret se realizează prin variante.

[11] Vezi P. G. Bogatîrev, *Nekotorie zadaci sravnitelinogo izucenija slavianskih narodov* [Cîteva probleme ale cercetării comparative a eposului popoarelor slave], Moscova, 1948, p. 14—15.

[12] Vezi Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique, Essais de Linguistique générale* [Lingvistică și poezie, Eseuri de lingvistică generală], Paris, 1963, p .237.

https://biblioteca-digitala.ro

năroc n-am avut" (fg. 2 688, Tg. Jiu). „Binele", noțiune abstractă, împrumută prin implicațiile contextului sensul de substanță fluidă. Procedeul contextării unor noțiuni de mare generalitate este îndrăzneț utilizat în legătură cu dorul, dragostea. În funcție de contextul în care este introdus, cuvîntul dor (sau echivalentele sale) capătă diverse accepțiuni. Astfel, în unele doine dragostea este asimilată unui stăpîn care mînă : „*Dragostea*-mi ține de coarne / Și iubitul pune boabe" (fg. 7 553, Ohaba, Tg. Jiu). Destul de des contextul determină noțiunii de dragoste semnificația simbolică de sămînță vivificatoare : „Neică de *dragostea* noastră / Răsărit-un pom în coastă / Răsărit-a făcut pere... Părul nostr-o uodrăzlit / Și noi neică ne-am iubit / Pănă-n ceasu ăl de-am murit" (mg. 1 987, Lupșa de Sus, Strehaia).

În doina oltenească simbolurile obținute prin sugerarea contextului reprezintă o categorie relativ restrînsă ; majoritatea imaginilor șablon se orientează spre precizie și analitic. Comparațiile de exemplu sînt adeseori ample, bogate în detalii concrete : „Dorul și cu dragostea / N-am avut parte de ea. / M-a făcut din om neom / Și *m-a uscat ca pe-un pom*, / *Ca pe-un pom neroditor* / *Ce nu face vara flori*, / *Nici umbră la călători*, / *De te lasă-n drum să mori*" (*Cîntece de pe Jii*, E.P.L.A., 1957, p. 56). Comparațiile, metaforele, paralelismele intră în combinații, se înlănțuie și se sprijină în scopul clarificării și completării reciproce. În unele doine, de exemplu, comparația are rolul de dată preliminară care pregătește receptarea metaforei imediat următoare : „Mă leagăn ca frunza-n plop, / Inimioara-mi arde-n foc" (mg. i 26 510, Lupșa de Jos, Strehaia). Alteori întîmpinăm lanțul comparație-paralelisme : „Mă leagăn ca frunza-n plop, / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de vînt. / Eu mă leagăn pe pămînt. / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de soare, / Eu mă leagăn din picioare" (mg. 1 980 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Paralelismele prin distincțiile ce le aduc îmbogățesc și nuanțează comparația inițială.

CONCLUZII

Stilul compozit nu se manifestă doar în textele doinei oltenești. Elemente ale stilului compozit — discursivitate, inegalități, șabloane — găsim și în lirica neocazională din celelalte regiuni ale țării.

În Oltenia subcarpatică, datorită unor circumstanțe speciale, printre care menționăm caracterul liber al melodiei, precum și anumite date ale temperamentului local, stilul compozit are trăsături mai marcate. Ca note distinctive pentru stilul compozit în doina Olteniei subcarpatice semnalăm : marea interferență de genuri, aplecarea spre retorică, accesul larg al termenilor tari, al imprecațiilor și înjurăturilor.

Punct de întîlnire a numeroase procedee, stilul compozit pune în lumină funcții și criterii estetice specifice folclorului.

Amalgamări de procedee stilistice întîmpinăm și în literatură — romantismul a rupt granițele stricte dintre genuri, iar arta modernă a dus mai departe acest început. Totuși, într-o formă oarecare, genurile, sau măcar registrele, persistă în literatură ; amatorul de aventuri, de

https://biblioteca-digitala.ro

contemplație sau umor se poate adresa unor tipuri de literatură anume În folclor exigențele artistice cele mai diferite se satisfac uneori prin unul și același gen. Această observație se aplică cu deosebire la doina oltenească, pentru care există temeiuri [13] să credem că a fost cîndva aproape cu exclusivitate unicul suport muzical al textelor neocazionale. În lirica de fiecare zi și mai ales în doină, stilul compozit îndeplinește funcții diverse : răspunde nevoii de expansiune lirică, reprezintă un divertisment, consemnează fapte, transmite învățăminte, constituie un mesaj oral. Aceste roluri multiple explică suprapunerile de genuri, decalajele stilistice, includerea unor amănunte obscene sau a înjurăturilor.

Orientarea gustului popular spre imaginea analitică și explicativă trebuie raportată în primul rînd la funcția și structura folclorului. Literatura acordă cititorului răgazul lecturii, posibilitatea de a reveni la text pentru elucidarea sensului. Folclorul ca artă colectivă transmisă oral vizează percepția integrală și fără amînare a imaginii.

În folclor șablonul nu este un procedeu compromis, noțiunea de paternitate artistică individuală lipsește sau apare incidental în forme labile și confuze. Șablonul popular are o semnificație și funcție aparte. Deasa repetare a unei imagini certifică succesul ei durabil ; șabloane au devenit tocmai acele formulări care întrunind în timp sufragiile gustului popular și-au cîștigat un loc în tradiția folclorului. Literatura fixată prin scris se transmite cu ușurință de la o generație la alta. Poezia populară pentru a nu se irosi face apel la memoria colectivă ; revenind cu insistență asupra unor imagini sau motive, folclorul își menține mereu vii tradițiile artistice, le asigură continuitatea.

LE STYLE COMPOSITE DANS LES TEXTES DE LA «DOÏNA» DE L'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Dans l'Olténie sous-carpatique, étant données certaines circonstances, tel que le caractère libre de la mélodie, ainsi que quelques données du tempérament local, le style composite présente des traits marquants. Il est caractérisé par : 1. hétérogénéité, combinaison, alternance et substitution réciproque des procédés propres aux divers genres ; 2. décallage stylistique, fréquence des détailes osés, des imprécations et des jurons, utilisation des clichés.

La première partie de l'étude présente quelques cas d'interférence entre divers genres (textes lyriques traités d'une manière épique ou bien dramatique, textes épiques dialogués, etc.). L'auteur constate la prédominance du style rhétorique didactique, ainsi que le caractère dramatique accusé de la doïna. Dans la deuxième partie du travail, on soumet à l'analyse des textes sans tropes. Le style dénué d'images, indique parfois l'incorporation à la doïna de faits bruts, extraits de l'expérience immédiate.

[13] Date și mărturii obținute în culegerile dintre cele două războaie mondiale.

https://biblioteca-digitala.ro

D'autres fois, par l'absence des tropes on obtient des effets de style et une certaine sobriété appropriée au héros lyrique (dans la doïna, il est par excellence masculin). Les tropes utilisés modérément sont pour la plupart des clichés populaires très répandus dans le folklore roumain. L'auteur observe qu'en général les tropes sont orientés vers la précision et l'analyse. Le style composite met en lumière des fonctions et des critères esthétiques propres au folklore.

On retrouve le style hybride dans la littérature écrite aussi ; cependant, sous une forme ou l'autre, les genres ou du moins les registres y persistent. Dans le folklore, les exigences les plus opposées sont parfois satisfaites au sein d'un même genre. Dans les productions lyriques non occasionnelles et surtout dans la doïna, le style composite remplit des fonctions diverses : il répond au besoin d'expansion lyrique, représente un divertissement, consigne des faits, etc.

Dans le folklore, le cliché n'est point un procédé compromis. La doïna d'Olténie atteint grâce aux clichés, les sommets les plus hauts de la transfiguration poétique. La fréquente répétition d'une image certifie son succès durable ; ce sont justement les plus heureuses formules qui deviennent des clichés, celles qui ont le mieux répondu à l'idéal esthétique du peuple. La perpétuation d'une image populaire sous forme de cliché constitue, en fait, l'équivalent de la consécration littéraire.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SESIUNEA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Între 5 şi 8 octombrie 1965 a avut loc la Bucureşti Sesiunea de etnografie şi folclor organizată de Academia Republicii Socialiste România şi de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. La lucrările sesiunii au participat cercetători din institutele de specialitate, profesori din învăţământul superior, specialişti ai muzeelor de etnografie şi ai Casei Centrale a Creaţiei Populare. Lucrările sesiunii s-au desfăşurat într-o şedinţă plenară consacrată discutării problemelor Atlasului etnografic şi în şedinţe pe secţii : etnografie, folclor literar, folclor muzical şi coregrafic.

În domeniul etnografiei sesiunea a dezbătut referatele privind întocmirea Atlasului etnografic al României şi comunicări cu tematică diversă. A. **Referate privitoare la Atlasul etnografic al României** au susţinut: Fl. Bobu Florescu, R. Vulcănescu, *Atlasul etnografic al României* (referat general); P. H. Stahl, P. Petrescu, *Unele probleme legate de elaborarea Atlasului etnografic al construcţiilor ţărăneşti*; V. Butură, *Probleme privind Atlasul etnografic al României. Cartografierea construcţiilor populare*; R. Vulcănescu, Gh. Focşa, *Despre instrumentarul agricol de cartografiat*; I. Vlăduţiu, N. Al. Mironescu, *Cartografierea uneltelor populare*; Fl. Bobu Florescu, N. Dunăre, C. Irimie, *Atlasul portului popular*. B. **Comunicări de etnografie** au fost susţinute de R. Vulcănescu, *Sensul etnografic al conceptului de popor*; Fl. Bobu Florescu, *Elemente etnografice şi de artă populară într-o hartă austriacă a Olteniei de la începutul secolului al XVIII-lea*; Lucia Mureşanu, *Etnografia muncitorească, obiect, direcţii de cercetare*; I. Vlăduţiu, *Consideraţii cu privire la metodele de cercetare în etnografie în etapa actuală*; *N. Dunăre, Tipuri morfologice de viaţă pastorală tradiţională pe teritoriul României*; Georgeta Moraru-Popa, *Contribuţie la reconstituirea plugului folosit de geto-daci*; Gh. Focşa, *Diversitatea ocupaţiilor şi structura aşezărilor din zona Zarandului*; V. Butură, *Contribuţii la studiul tipurilor de sate din Carpaţii româneşti*; T. Bănăţeanu, *Vînătoarea de albine — „bîrcuitul" în România*; S. Dihor, *Forme şi mijloace vechi de pescuit pe valea superioară a Begheiului*; C. Irimie, *Contribuţii la problema apariţiei şi dezvoltării instalaţiilor de tehnică populară*; A. Molomancea, *Repartiţia teritorială a unor instalaţii tehnice populare în România la începutul sec. XX*; N. Ungureanu, *Consideraţii cu privire la dezvoltarea istorică a tehnicii populare*; Hedviga Formagiu, Milcana Pauncev, Smaranda Stanciu, *Băiţa, un centru de lădari necunoscuţi*; R. Maier, *Sisteme arhaice de îmblătit*; I. Drăgoescu, *Trăsca, geneză, evoluţie şi importanţă istorică-culturală*; E. Bernea, *Introducere teoretică la studiul obiceiului în satul românesc*; Florica Lorinţ, *Elemente agrare în obiceiurile de la naştere la români*; Silvia Zderciuc, *Contribuţii la studiul decorului zoomorf în ceramica populară din România;* N. Al. Mironescu, *Trei podgorii străvechi: Alba-Iulia, Huşi, Gorj. Aspecte etnografice*; P. H. Stahl, *Elemente balcanice la casele tradiţionale cu etaj din România*; L. Ghergariu, *Construcţiile monumentale de lemn*

https://biblioteca-digitala.ro

din Sălaj; P. Idu. *Construcţiile din Poiana Mărului — Ţara Bîrsei, Casa, aşezarea şi cadrul fizico-geografic*; Marcela Focşa, *Tehnici şi sisteme de ornamentare ale ţesăturilor populare*; Georgeta Stoica, *Utilizarea borangicului în industria casnică textilă*; I. Chelcea, *O tehnică necunoscută pentru prelucrarea ţesăturilor de casă*.

Referatele privind *Atlasul etnografic al României* au deschis seria discuţiilor organizate într-un cadru larg de specialişti etnografi. Subliniind în unanimitate bogăţia fenomenului etnografic în realitatea noastră, care pe de o parte este tezaurizatoare a unei cantităţi imense de relicve aparţinînd culturii noastre tradiţionale, iar pe de altă parte oferă procesul de mare amploare al coabitării tradiţionalului cu noul, ceea ce conferă o situaţie privilegiată etnografiei româneşti, referenţii au enunţat unele obiecţii tematice şi metodice necesare elaborarării atlasului. Dintre acestea desprindem ideea prin care se sublinia necesitatea adoptării unei viziuni sociologice de ansamblu, potrivit căreia se recomandă ca activitatea de înregistrare a fenomenelor de cultură populară să procedeze la o apreciere şi expunere a acestora *în dinamica lor şi în raport cu ansamblul vieţii sociale* (P. H. Stahl, P. Petrescu: *Unele probleme*. . .). S-a subliniat „necesitatea unui minuţios plan de acţiune deoarece numai astfel se va asigura întocmirea acestei importante sinteze în care vor fi ilustrate formele de bază ale culturii noastre populare" (V. Butură: *Probleme privind*. . .)

Discuţiile purtate pe marginea referatelor privind Atlasul etnografic au reliefat unele puncte de vedere teoretice importante care se cer fundamentate în continuare, aducînd în acelaşi timp sugestii valoroase de ordin practic-organizatoric.

În legătură cu profilul tematic al atlasului au fost relevate probleme ca necesitatea cartografierii alături de fenomenul de cultură populară al poporului român şi a fenomenului de cultură populară a minorităţilor naţionale; înregistrarea cartografică separată sau concomitentă a fenomenelor de cultură materială şi a celor de cultură spirituală — respectiv alcătuirea unui atlas în exclusivitate etnografic sau a unui atlas de etnografie şi folclor; tratarea exclusivă a fenomenului de cultură populară din mediul rural sau inclusiv a celui din mediul urban; cartografierea să se facă în funcţie de toate categoriile tematice ale etnografiei sau să se rezume la abstragerea unor aspecte anumite din întreg ansamblul sferei tematice a etnografiei, la alcătuirea unei tabulări tematice de ordin preferenţial pe baza selecţionării celor mai urgente aspecte care urmează să fie cartografiate într-o primă etapă (în legătură cu această alternativă s-a insistat îndeosebi asupra problemei cartografierii exhaustive sau preferenţiale a ocupaţiilor populare).

S-a abordat problema elucidării modului în care să se aplice în cartografiere diacronismul — principiul periodizării fenomenelor prezentate —, problemă ce ridică aspecte multiple ca: seriaţia istorică obiectivă a fenomenelor, găsirea unei modalităţi unitare de expunere a izomorfiei fenomenelor de provenienţă eterogenă, a celor vechi sau noi etc.; s-a discutat totodată despre importanţa înregistrării concomitente, sincronice etc.

S-a acordat un spaţiu relativ larg discutării problemelor referitoare la tipologie şi, în general, la reprezentativitatea fenomenelor cartografiate, teren pe care problemele de tematică se intercondiţionează stringent cu cele de metodă.

În continuare s-a subliniat necesitatea ca în faza actuală atenţia cercetătorilor să se concentreze asupra stabilirii tipurilor funcţionale principale în fiecare sector al etnografiei, urmînd ca abia după aceea să se procedeze la expunerea elementelor de detaliu.

În general, discuţiile referitoare la tematica atlasului, dar mai ales cele referitoare la periodizare şi la crearea de obiective tipologice şi reprezentative, au impus participanţilor la discuţie referiri concrete privitoare la aspectele metodologice şi metodice ale atlasului.

Dificultăţile semnalate în cadrul discuţiilor au reflectat faptul că referatele despre atlas, în primul rînd referatul general, au eludat punerea în discuţii a unor aspecte principale referitoare la această lucrare. Nu a fost expus, spre exemplu, un punct de vedere clar şi nu s-a operat o analiză

https://biblioteca-digitala.ro

de profunzime asupra profilului viitorului atlas (va avea un caracter contemporan sau istoric? etc. etc.). În programul simpozionului despre atlas a lipsit un referat asupra metodelor şi în primul rînd o expunere închegată cu privire la metoda cartografică. Clarificarea şi delimitarea punctului de vedere al etnografiei româneşti contemporane în problema adoptării metodei cartografice se impun dintr-o serie de considerente majore. Pornind de la unitatea dintre principiile teoretice generale şi cele metodice, de la unitatea ce se stabileşte, în general, între obiect şi metodă, constatăm că se impun, în etapa actuală, cu deosebită stringenţă elucidarea punctului nostru de vedere în utilizarea metodei cartografice, fundamentarea acestei metode pe baza viziunii noastre de ansamblu principiale şi metodologice materialist-istorice, adaptarea acesteia la specificul obiectului de cercetat: cultura românească.

Expunerea analitică a metodei cartografice ar fi concentrat şi mai mult atenţia specialiştilor spre găsirea de soluţii capabile să atenueze şi eventual chiar să înlăture unele inconveniente vizibile ale metodei cartografiei — considerate de unii specialişti ca defecţiuni inerente acestei metode —, cum sînt dificultăţile legate de redarea fenomenului individual, cele legate de redarea variabilităţilor şi, în general, de ruperea relativ arbitrară a fenomenelor din contextul funcţional-social, de unde pericolul unor reconstrucţii istorice incerte, conjecturale.

Referatele privitoare la atlas s-au ocupat în general de o tematică de detaliu, prematură faţă de necesităţile de ordin tematic şi metodic reclamate de etapa în care se află munca de elaborare a Atlasului etnografic al ţării. A fost neglijată experienţa bogată în materie de cartografiere din diferitele sectoare ale culturii româneşti, vechi şi noi, experienţa lingviştilor, a istoricilor, a cercetătorilor din domeniul geografiei culturii, a statisticii culturale, a sociologiei etc. Totodată a fost neglijată experienţa muncii de elaborare a atlaselor etnografice din diferite ţări.

Comunicările de etnografie din cea de-a doua parte a sesiunii, deşi nu au fost consacrate Atlasului etnografic al României, au dovedit prin numărul mare de participanţi, precum şi prin capacitatea de a aborda o varietate tematică, existenţa unor posibilităţi reale de a se trece la înfăptuirea unei opere colective de proporţiile *Atlasului etnografic al României*. Acestea au marcat un pas substanţial pe drumul întăririi continue a cercetării în domeniul etnografiei în etapa actuală, un răspuns afirmativ dat cerinţelor multiple pe care bogăţia inepuizabilă a fenomenului culturii populare din ţara noastră le ridică în faţa acestui sector al activităţii de cercetare ştiinţifică din ţara noastră.

★

Comunicările prezentate în cadrul sectorului literar au abordat probleme variate legate de teoria şi metoda folcloristicii. Varietatea temelor prezentate se relevă şi din titlurile comunicărilor, pe care le vom reda în ordinea programului sesiunii:

Mihai Pop: *Gînduri în legătură cu cercetarea poetică a folclorului.*

Ovidiu Papadima: *Din problemele culegerii şi editării folclorului contemporan.*

Gh. Vrabie: *Metoda analizei în folclor.*

C. Bărbulescu: *Motive celtice în naraţiunile populare româneşti.*

Mira Ciocoiu: *Din cercetarea ştiinţifică a cîntecului popular nou.*

Mihai Novicov: *Elemente de doină în cîntecul popular rus.*

Adrian Fochi: *Din problemele cercetării comparative a epicii populare sud-est europene.*

Valeriu Ciobanu: *Motivul folcloric în „Ivan Turbincă" al lui Ion Creangă.*

Nagy Olga: *Variantele maghiare ale snoavelor „Păcală" în repertoriul din Buza.*

Hanni Markel: *Proză populară românească la populaţia săsească din Păuca-Sebeş.*

Ion Muşlea: *Contribuţii la studiul „Mioriţei".*

I. C. Chiţimia: *Un motiv folcloric universal: dracul slugă.*

Ovidiu Bîrlea: *„Măgarul de aur" al lui Apuleius şi balada „Scorpia".*

https://biblioteca-digitala.ro

Ligia Bîrgu-Georgescu : *Cîteva observaţii asupra cîntecului „Ciobănaş de la miori".*

Ion Taloş : *Legendele construcţiilor la români. Contribuţii la studiul baladei „Meşterul Manole".*

Radu Niculescu : *Consideraţii metodologice privind cercetarea cîntecului popular epic.*

Vöö Gabriela : *Contribuţii la problema studierii personalităţii povestitorilor populari.*

D. Truţă : *Cîteva aspecte ale evoluţiei povestitului în Drăguş-Făgăraş. Prezentare comparativă. Culegerea monografică din 1938 — 1939 — culegerea din 1964 — 1965.*

Tony Brill : *Structura poveştilor cu animale şi a poveştilor cu formule.*

I. Meiţoiu : *De la tradiţie la contemporaneitate.*

Al. I. Amzulescu : *Trăsături şi tendinţe caracteristice ale repertoriului muscelean contemporan de cîntece epice.*

József Faragó : *20 de ani de culegere a poveştilor populare în Republica Populară Română: 1944 — 1964.*

Monica Brătulescu : *Tipuri de comparaţie în lirica Olteniei subcarpatice.*

Sabina Stroescu : *Portretul în snoava populară.*

Camelia Romanovschi : *Ghicitoarea în revista „Ion Creangă".*

Dezbaterile privitoare la temele comunicărilor au scos în evidenţă o serie de probleme.

Notăm cîteva referitoare la : procesul de transformare al tradiţiei, din care decurge revizuirea termenilor de folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradiţional; încercări de definire a unei specii folclorice mult discutate — doina ; legătura dintre legendele, credinţele şi superstiţiile populare privitoare la tema zidirii şi balada „Meşterul Manole" ; cercetări comparative privind producţiile folclorice ; tipizarea personajului uman în snoavă ; relaţiile dintre folclorul românesc şi cel al minorităţilor naţionale, respectiv cel maghiar şi săsesc ; probleme de poetică populară, precum şi tendinţa de liricizare a cîntecului bătrînesc.

Deosebit de interesante au fost precizările care s-au adus cu privire la conţinutul folclorului : folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradiţional. Folclorul nou este folclorul contemporan, viu, existent în momentul de faţă în toată ţara, indiferent dacă acesta are un conţinut legat de realităţile noi sau este o continuare a elementelor generale în folclor. Considerăm că această precizare este preţioasă şi reprezintă un punct cîştigat pentru terminologia folcloristicii.

Comunicările şi discuţiile purtate au relevat importanţa pe care o prezintă pentru folcloriştii legătura permanentă cu fenomenul viu folcloric, experienţa muncii de teren fiind un factor important în ajutorul teoretizării problemelor folclorice.

Dezbaterile cu privire la definirea doinei ca specie literară au fost ilustrative în acest sens.

Definirea doinei ca specie literară a avut oarecum de suferit tocmai din necunoaşterea materialului folcloric, avînd ca punct de plecare definiţii literare care nu concordă întotdeauna cu cele folclorice. Totuşi discuţiile purtate au relevat aspecte deosebit de interesante, ce pot forma puncte de plecare pentru cercetări viitoare.

Cercetarea aprofundată a unui bogat material folcloric avînd o strînsă legătură tematică cu „tema zidirii" din balada „Meşterul Manole" a permis o presupunere interesantă cu privire la balada mult discutată în literatura folclorică : naşterea ei din obiceiuri şi legende şi nu invers. Această încercare de a epuiza întreg materialul legat de o anumită piesă folclorică considerăm a fi o metodă menită să ajute la elucidarea diverselor semne de întrebare care se ridică totdeauna într-o cercetare ştiinţifică.

Comunicările şi discuţiile au relevat de asemenea experienţa cercetătorilor noştri privind aşa-zisa „fenomenologie a faptelor de folclor", îndeosebi fenomenul povestitului, din care s-au putut extrage concluzii foarte interesante în legătură cu personalitatea artistică a povestitorilor populari, legătura lor cu patrimoniul de tradiţii al colectivităţii, unitatea dintre colectivitate

https://biblioteca-digitala.ro

și povestitor, modul de creație și interpretare al povestitorilor. Această experiență, îndeosebi a folcloriștilor clujeni, a dezvăluit aspecte deosebite legate de problema narațiunilor populare.

Problema metodei analizei în folclor cuprinde aspecte demne de reținut pentru cercetarea curentă a folcloriștilor, totuși ea reprezintă doar o etapă în ansamblul studierii fenomenului folcloric.

Abordarea comparativă a motivelor folclorice, fie în cadrul baladelor, fie în basme sau la un scriitor cu puternică influență folclorică, a avut meritul de a reliefa substratul comun de cultură populară, vehicularea motivelor dintr-o țară în alta.

Deși s-a observat o anumită reacție față de încercările de cercetare structuralist-poetică, prezentate în sesiune, considerăm binevenită această nouă metodă, care poate duce la concluzii foarte interesante în definiția genurilor, precum și la o nouă regrupare, o nouă tipologie decît cea tematică. Metoda structuralistă este o metodă de cercetare care a dat rezultate deosebit de valoroase în studiul limbii. Este necesar să împărtășim din experiența cercetătorilor din lingvistică, ținînd seama și de faptul că un factor important al producțiilor folclorice este cel lingvistic. Din punct de vedere structural obiectele studiate nu sînt caracterizate de natura lor fizică, concretă, ci de o rețea anumită de relații, ori tocmai studierea acestor relații existente între cuvînt și conținut poate duce la rezultate deosebite.

Conchidem deci că aplicarea metodei structuraliste adecvate faptelor de folclor ne va dezvălui noi și importante aspecte.

★

Sectorul muzical a întrunit în lucrările sesiunii patru direcții principale de orientare actuală a cercetărilor de folclor: a) cercetarea folclorului românesc în perspectiva istorică-geografică în sînul căreia s-a născut, a evoluat și s-a conturat ca individualitate; b) cercetarea extensivă și intensivă a tuturor izvoarelor documentare ce ne stau la îndemînă, c) circumscrierea și definirea genurilor și speciilor folclorice, precum și d) cercetarea aspectelor compoziționale și de structură pe care acestea din urmă le implică.

În fruntea celei dintîi grupe de lucrări se situează comunicarea tov. Gh. Ciobanu intitulată: *Folclorul muzical românesc și migrația popoarelor.*

Pornind de la asemănarea frapantă dintre o melodie iraniană și una românească (aceasta culeasă din suburbiile capitalei, dar avînd variante în Muntenia și în Macedonia sîrbească) și sprijinit apoi pe argumente arheologice, istorice și lingvistice oferite de bibliografia cercetată, autorul presupune că este vorba de o moștenire străveche, datînd de aproximativ 17 veacuri, cînd pe teritoriul patriei noastre existau relații geto-daco-sarmatice, recent atestate. De aici se desprind însă și importante consecințe de ordin teoretic și metodologic, printre care: necesitatea, subliniată de autor, de a se lua în seamă cu mai multă rîvnă aspectul difuziunii bunurilor culturale chiar și atunci cînd sînt în discuție două popoare îndepărtate spațial, dacă acestea au fost cîndva în contact.

În comunicarea *Choreios alogos — un ritm coregrafic balcanic*, N. Rădulescu stabilește pe baza unei documentări ample că așa-numitul „ritm bulgăresc" (B. Bartók) sau „aksak" (C. Brăiloiu) exista și în practica muzicală a lumii antice greco-romane. Faptul că acest sistem ritmic este familiar popoarelor din perimetrul balcanic — inclusiv poporului nostru — nu se datorește, prin urmare, unor „influențe" dintr-o parte sau alta, ci reprezintă o străveche și comună moștenire muzical-coregrafică [1]. Rămîn de arătat formele individuale pe care le ia ritmul, proporția și frecvența acestor forme în repertoriul folcloric al fiecărui popor, ca urmare a unei evoluții diferențiate.

[1] De altfel sistemul a fost semnalat și în alte părți ale Europei, cît și pe alte continente.

https://biblioteca-digitala.ro

Un aspect interesant al raporturilor culturale dintre populaţia românească şi minorităţile naţionale [2] ni-l relevă comunicarea lui S. Almăşi intitulată *Refrene româneşti în cîntecele populare ale ceangăilor din Moldova.* Autorul constată că, deşi asupra minorităţii naţionale respective înrîuririle culturii populare româneşti sînt multiple şi covîrşitoare, cîntecul popular ceangăiesc păstrează o trăsătură etnică sesizantă : mica frecvenţă a refrenelor (în comparaţie cu folclorul românesc). Această constatare e întărită şi de observaţia că în cazul influenţelor directe (fără a mai lua în seamă preluările integrale) textul refrenului rămîne în limba română.

Compozitorul şi folcloristul N. Ursu, în comunicarea *Cîntecul popular timocean din Banat,* a prezentat rezultatele cercetării unui sat bănăţean cu populaţie românească originară de pe Valea Timocului. Concluziile se referă la modul în care comunitatea respectivă şi-a conservat repertoriul tradiţional sud-dunărean şi relaţiile acestuia cu cîntecul popular românesc (cuprinzînd ipoteze în legătură cu evoluţia versificaţiei, ritmului şi a genurilor).

Următoarele două comunicări reprezintă tendinţa de aprofundare a izvoarelor documentare mai mult sau mai puţin cunoscute. Astfel L. Georgescu, în comunicarea *Lăuta şi cobza în picturile mănăstirilor din Moldova de nord,* comentează pe baza unei recente documentări iconografice diferitele păreri formulate de istorici în legătură cu existenţa celor două instrumente în viaţa muzicală din trecut a patriei noastre, aruncînd o lumină nouă asupra vechimii şi provenienţei acestora.

Valoarea contribuţiei lui Fr. J. Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc, comunicarea semnată de G. Habenicht, constituie un prim capitol dintr-un studiu amplu şi exhaustiv asupra acestei probleme controversate.

Sub forma unor aprecieri generale, dar dense, ni se dezvăluie faptul că descrierile şi informaţiile mijlocite de Sulzer în a sa *Geschichte des transalpinischen Daciens. . .* (de acum aproape 2 veacuri) sînt în cea mai mare parte rodul observaţiei proprii, ceea ce îi conferă, prin urmare, un însemnat coeficient de obiectivitate izvorului amintit.

O a treia grupă de comunicări îşi restrînge subiectul cercetării asupra cîte unui gen muzical-folcloric.

V. Medan, în *Cîntecul de joc din Braniştea-Dej,* porneşte de la stabilirea tipurilor locale de cîntec de joc. Referinţele pe care le face la bibliografia genului, ca şi constatările cu privire la originea, vechimea şi evoluţia lui actuală privesc genul în totalitate, schiţîndu-i coordonatele.

Semnalat vag în scrierile muzicologice de pînă acum, „hăulitul" apare în comunicarea lui C. Georgescu, intitulată *Aspecte ale melodicii hăulitului din Oltenia subcarpatică,* definit ca gen. După o îngrijită prezentare analitică a materialului, din punct de vedere melodic şi ritmic, autorul stabileşte cu sprijinul celei mai competente bibliografii că hăulitul pare „să se fi dezvoltat (. . .) pe o cale independentă, *vocală,* el fiind o formă specific românească a jodel-ului" (subl. ns.).

Comunicarea cercetătoarei M. Kahane *Trăsături specifice ale doinei în Oltenia subcarpatică* reprezintă o nouă şi valoroasă contribuţie la definirea acestui gen (de o puternică individualitate şi de un mare rafinament artistic, cu tot „aspectul rudimentar al resurselor sonore"). Autoarea trasează liniile esenţiale ale doinei oltenești, străbătînd tot şirul particularităţilor modale, melodice, ritmice, arhitectonice etc., fără a neglija raportarea ei la celelalte tipuri colaterale („doina Oltului", „cîntecul haiducesc", subtipul mehedinţean) sau regionale (maramureşean, oşean, moldovean etc.), operaţie ce reliefează comunitatea străveche a speciei lirice respective.

Alte două comunicări abordează o problematică pe cît de captivantă pe atît de dificilă. Prima : o problemă de structură modală : *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor şi Valea Almăjului,* în care E. Cernea încearcă să demonstreze existenţa în folclorul

[2] Cercetările din acest domeniu „pot deschide noi perspective, pot oferi noi puncte de vedere chiar pentru cercetarea mai largă de folclor comparat" (M. Pop, conferinţa de încheiere a sesiunii).

https://biblioteca-digitala.ro

românesc a unor „structuri pendulatorii" la interval de secundă, alături de binecunoscuta ambiguitate modală „major-minor". Cea de-a doua : *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, comunicată de A. Vicol, dezvăluie mecanismul complex al întrepătrunderilor de două sau mai multe sisteme ritmice în chiar ţesătura aceluiaşi cîntec pînă la impresia înfiinţării unui nou sistem, compozit. Acest fenomen este guvernat, subliniază autorul, de raportul dialectic dintre „sistem" şi interpretare.

Un domeniu de cercetare foarte rar abordat de către folcloriştі [3], lăsat mai mult pe seama muzicologiei propriu-zise este studiul valorificării creaţiei populare în muzica profesionistă, „cultă", din trecut şi de azi. Comunicarea cu titlul *Folclorul în creaţia lui Al. Flechtenmacher* de E. Dolinescu vine parcă să întărească regula. În calitatea sa de şef de orchestră (şi compozitor) al primului teatru naţional din Moldova, Al. Flechtenmacher a adus o contribuţie importantă la pregătirea terenului pentru apariţia primei şcoli muzicale româneşti, chiar dacă sub aspectul valorificării cîntecului popular el nu izbuteşte să atingă decît zone mărginaşe ale creaţiei populare.

Lucrările sectorului de coregrafie — reprezentant al celei mai tinere ramuri de cercetare folclorică — au dezbătut o problematică fundamentală menită să traseze jaloane de orientare pentru cercetările viitoare. Astfel, sub titlul generic *Horele mari*, E. Balaci circumscrie o categorie primordială de jocuri — cele în formaţie de cerc — unite prin cîteva „caractere dominante" (formaţie, componenţă, ţinută), categorie ce se subdivizează în grupe şi tipuri după criterii de clasificare, cinetice şi metro-ritmice.

A. Bucşan, în *Probleme ale ritmului în dansul popular românesc*, evidenţiază valoarea expresivă a ritmului, bogăţia de formule, forţa lor combinatorie, precum şi frecvenţa diferită a motivelor potrivit celor trei „dialecte" coregrafice semnalate de autor în lucrări anterioare.

A. Giurchescu clădeşte, la rîndul ei, în *Determinarea formelor compoziţionale în dansul popular românesc*, un întreg sistem arhitectonic unitar, pornind de la cele mai mici unităţi de mişcare pînă la cele mai mari forme compoziţionale. În alcătuirea sa intimă sistemul relevă o seamă de procedee compoziţionale ce ridică dansul popular la demnitatea oricărui limbaj artistic.

În sfîrşit, comunicarea intitulată *Determinarea specificului în jocul popular din Pecineaga* de C. Eretescu accentuează folosul metodologic al unui atlas şi al cataloagelor de „motive-cheie" şi „adiacente" atît pentru determinarea specificului într-un repertoriu local, cît şi pentru lucrări de o mai mare cuprindere.

Prin dezbaterea unor probleme interesante, ca şi prin schimbul valoros de păreri desfăşurat în discuţii, actuala sesiune a constituit un mijloc de valorificare înaltă a celor mai bune rezultate ale cercetării creaţiei populare, contribuind la propăşirea etnografiei şi folcloristicii româneşti.

LUCIA MUREŞANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU,
IOSIF HERŢEA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS ŞI CERCETAREA POETICĂ

Pe linia Boas, Sapir, Bloomfield etc., cu diferenţe pe care nu ne propunem să le relevăm în scurta prezentare de faţă, Claude Lévi-Strauss se impune specialistului contemporan prin introducerea deschizătoare de perspective a concepţiei structuraliste în studiul antropologic. Scoase din contextul lingvistic, noţiunile de *sistem*, *opoziţie*, *lege* îşi dezvăluie, o dată mai mult,

[3] Deşi un C. Brăiloiu sau G. Breazul ilustrează atitudinea contrară.

https://biblioteca-digitala.ro

eficienţa. La nivelul *relaţiilor* dintre termeni, analogii dintre cele mai îndrăznețe completează şi înnoiesc imaginea unor fenomene complexe ale organizării sociale, legi generale unifică detalii pînă acum abordate eterogen şi fragmentar. E suficient să amintim interpretarea regulilor de căsătorie (prohibiţia incestului, căsătoria preferenţială) şi rudenia ca o modalitate de asigurare a „comunicării femeilor" [1] între grupuri sociale (paralelă cu comunicarea bunurilor şi serviciilor economice, cu comunicarea mesajelor lingvistice etc.) sau rezolvarea, în termeni de lege, a problemei „unchiului matern" [2] (relaţia dintre unchiul matern şi nepot este pentru relaţia dintre frate şi soră ceea ce relaţia dintre tată şi fiu este pentru relaţia dintre soţ şi soţie). Fructificate metodologic, analogiile pun etnologul în situaţia de a adapta treptat la necesităţile analizei cele mai noi orientări ale gîndirii lingvistice moderne. Concepută în termenii de mai sus, cercetarea regulilor de căsătorie apare astfel reductibilă la „cercetarea matematică a tuturor tipurilor de schimb posibile între *n* parteneri" [3] (trad. ns.).

În cele ce urmează ne limităm la prezentarea unui singur aspect — dintre cele mai revoluţionare — al operei lui Lévi-Strauss. Este vorba de analiza structurală a mitului [4], pe care o considerăm plină de sugestii nu numai pentru cercetarea antropologică, ci şi pentru cercetarea poetică.

Independent de rit, mitul constituie pentru Lévi-Strauss un instrument (model) logic prin care mintea umană rezolvă contradicţii de tipul viaţă/moarte, interdicţia incestului/originea dintr-un strămoş comun unic etc. Esenţiale pentru existenţa logică a mitului apar deci a) existenţa unei (unor) opoziţii şi b) existenţa unui termen mediator, de cele mai multe ori o metaforă, care să integreze termenii aflaţi în opoziţie.

Opoziţiile şi medierea lor (integrarea) se exprimă, prin coduri diferite, la patru niveluri (în termenii cărora se structurează orice mit) : nivelul geografic, nivelul economic (ambele urmînd fidel realitatea), nivelul sociologic (care îmbină realul cu imaginarul) şi nivelul cosmologic (care se abate de la realitate). Indiferent de nivel, în variante de provenienţă diferită ale aceluiaşi mit, persistă o schemă logică unică. De aceea, pentru analiza structurală, alegerea variantei reprezintă o falsă problemă, iar Lévi-Strauss alătură fără ezitare versiunile mitului oedipian oferite de Sofocle şi Freud. Mai mult, înţelegerea mitului devine posibilă *numai* prin examinarea tuturor variantelor lui, indiferent de dată, sursă, deformările survenite.

Practic, analiza mitului presupune distincţia dintre *secvenţe* (succesiunea cronologică a evenimentelor) şi *scheme* opozitive : „pe planuri de adîncime inegală, secvenţele sînt organizate în funcţie de scheme suprapuse şi simultane, aşa cum o melodie scrisă pe mai multe voci este supusă unui dublu determinism : cel — orizontal — al liniei sale proprii şi cel — vertical — al schemelor contrapunctice" [5].

---

[1] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Langage et société*, în vol. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 63—75 ; adaptat după articolul *Language and the Analysis of Social Laws*, în „American Anthropologist", vol. 53 (1951), nr. 2, p. 155—163.

[2] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie*, reluare în *Anthropologie structurale*, p. 37—62 a articolului publicat în „Word". vol. I (1945), nr. 2, p. 1—21.

[3] *Langage et société*, p. 68.

[4] Expunerea se întemeiază pe următoarele articole, considerate de bază : *Structure et dialectique*, în *For Roman Jakobson. Essays on the occasion of his sixtieth birthday*, The Hague, 1956, p. 289 — 294 ; *La structure des mythes*, în *Anthropologie structurale*, p. 227—255, reluare cu modificări a versiunii din „Journal of American Folklore", vol. 78 (1955) nr. 270, p. 428—444, introdusă de Thomas A. Sebeok în vol. *Myth. A Symposium*, Bloomington, 1958, p. 50 — 66 ; *La geste d'Asdiwal*, în *École Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences religieuses*, Paris, 1959, p. 3—43, parţial republicat sub titlul *Problèmes de l'invariance en anthropologie* în „Diogène" XXXI, 1960, p. 23—33. În cele ce urmează, referinţele se fac exclusiv la prima indicaţie bibliografică în cazul fiecărui articol.

[5] *La geste d'Asdiwal*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Repetarea secvenţelor — specifică mitului şi, în general, poeziei folclorice — facilitează surprinderea schemelor.

În linii mari, unităţile constitutive (mitemele) a căror succesiune cronologică încheagă secvenţa pot fi alăturate *funcţiilor* stabilite de Propp în analiza basmului fantastic rus. Inovaţia lui Lévi-Strauss rezidă în faptul că, spre deosebire de Propp, pentru care compoziţia basmului poate fi descrisă exclusiv în termenii succesiunii cronologice a funcţiilor, el introduce un principiu superior de structurare : poziţia „funcţiei" în sistem. Înţelegerea mitului echivalează cu regruparea după criterii paradigmatice a elementelor integrate în serii sintagmatice.

Conform cu metoda prezentată, mitul lui Oedip se structurează în modul următor [6] :

I	II	III	IV
Cadmos îşi caută sora Europa răpită de Zeus			
		Cadmos ucide dragonul	
	Spartoi-i se omoară între ei		
			Labdacos (tatăl lui Laios) = „şchiop" (?)
	Oedip îl ucide pe tatăl său Laios		Laios (tatăl lui Oedip) = „stîngaci" (?)
		Oedip jertfeşte Sfinxul	
			Oedip = "picior umflat" (?)
Oedip se căsătoreşte cu mama sa Iocasta			
	Eteocle îşi ucide fratele Polinice		
Antigona îl înmormîntează pe fratele său Polinice, violînd interdicţia			

Urmărit de la stînga la dreapta şi de sus în jos, tabloul reproduce succesiunea cronologică a momentelor. Dar de îndată ce ne propunem înţelegerea mitului, lectura independentă a fiecărei coloane devine un auxiliar preţios. Coloana I-a grupează acţiunile ilustrînd „supraaprecierea" raporturilor de rudenie (rapports de parenté surestimés), coloana a II-a acţiunile ilustrînd o subapreciere a acestora (rapports de parenté sous-estimés ou dévaluès). Aceeaşi opoziţie se observă între mitemele figurînd în coloana a III-a (uciderea monştrilor echivalează cu negarea autohtoniei omului) şi ideea care se desprinde din examinarea sensurilor ipotetice ale numelor incluse în coloana a IV-a. După Lévi - Strauss, faptul că acestea din urmă evocă insistent dificultatea de a merge drept trebuie raportat la mitirile care-i prezintă pe oameni — născuţi din pămînt (prin autohtonie) — ca incapabili să meargă sau mergînd cu stîngăcie în momentul emergenţei. Trăsătura comună a celei de-a IV-a coloane devine deci persistenţa autohtoniei umane.

Astfel interpretat, conchide autorul, mitul lui Oedip exprimă „imposibilitatea în care se găseşte o societate care crede în autohtonia omului (vezi Pausanias, VIII, XXIX : vegetalul este modelul omului) de a trece, de la această teorie, la recunoaşterea faptului că fiecare dintre noi s-a născut de fapt dintr-un bărbat şi o femeie" [7]. Categoria mediatoare este reprezentată de Sfinx — monstru htonian care cumulează trăsături feminine şi masculine.

[6] Reproducem tabloul din *La structure des mythes*, p. 236.
[7] *Ibidem*, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeaşi procedură de analiză se regăseşte în cercetarea a numeroase alte mituri. Miturile despre viaţă şi moarte ale indienilor Pueblo mediază opoziţia dintre agricultură (= viaţă) şi război (= moarte) prin categoria vînătoare (= mijloc de viaţă pentru om, dar cauză a morţii pentru animale). În mitul lui Asdiwal, răspîndit pe coasta canadiană a Pacificului, integrarea se realizează între opoziţii printr-o opoziţie. Aventurile prin care trece eroul (căsătoria cu fiica Soarelui, revenirea pe pămînt, căsătoria cu o fată din clanul pescarilor — Asdiwal fiind înzestrat cu puteri miraculoase în vînatul pe uscat —, vizita în împărăţia subterană a morselor, înzăpezirea lui pe un vîrf de munte de pe care nu a mai putut coborî) se prezintă sub forma unor medieri imposibile între opoziţii aşezate în ordine descrescîndă : *sus/jos, aer/pămînt* (opoziţie verticală, la nivel cosmologic), *apă/pămînt, vînătoare pe mare/vînătoare pe uscat* (opoziţie la nivel geografic) etc. Integrarea se realizează prin aventura finală în care opoziţia *vîrf/vale* (verticală prin formă, dar geografică prin conţinut) asociază caracterele proprii schemelor precedente iar „eşecul lui Asdiwal (...) primeşte astfel o triplă semnificaţie : geografică, cosmologică şi logică" [8].

Dincolo de mit, metoda poate fi însă fructificată în cercetarea compoziţiei oricărei alte opere poetice şi articolul *Les chats de Charles Baudelaire* [9] publicat de autor în colaborare cu Roman Jakobson o dovedeşte din plin. Schemele opozitive şi integrarea prin categorii mediatoare permit explicitarea logicii interne a sonetului : „Din constelaţia iniţială a poemului formată de îndrăgostiţi şi savanţi, pisicile permit, prin medierea lor, eliminarea femeii, lăsînd faţă în faţă — dacă nu chiar confundaţi — poetul... eliberat de dragostea „restrînsă", şi universul eliberat de austeritatea savantului" [10].

Dacă avem în vedere dubla distincţie hyelmsleviană (formă şi substanţă a conţinutului/ formă şi substanţă a expresiei), teoria lui Lévi-Strauss, extinsă de la mit la poetică, se reduce la încercarea de a aborda în termeni riguros sistematici latura atît de puţin cunoscută a *formei conţinutului. Secvenţe, scheme, mediere, integrare* sînt tot atîtea trepte în înţelegerea modalităţilor complexe de structurare a conţinutului în opera de artă. De aci largul răsunet, actualitatea metodei [11].

La nivelul compoziţiei, poeticianului i se oferă posibilitatea de a mînui (cu eventuale nuanţări determinate de gen, specie, provenienţa folclorică sau cultă a textului etc.) categorii cu largă putere de generalizare, întru totul similare celor cu care este deprins în analiza la nivel fonologic, morfologic etc.

SANDA GOLOPENŢIA—ERETESCU

ROMAN JAKOBSON : *Essais de linguistique générale.* Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. (Paris), Edition de Minuit, (1964), 260 p.

Culegerea de studii, articole, expuneri verbale (înregistrate pe bandă magnetică, ulterior transcrise), reunite sub denumirea generică de *eseuri* — cu modestie poate, cu certă îndreptăţire cît priveşte factura textelor — a apărut (ca nr. 14) în colecţia „Arguments", iniţiată de edi-

[8] *La geste d'Asdiwal*, p. 20.

[9] Roman Jacobson şi Claude Lévi-Strauss, *Les Chats de Charles Baudelaire*, în „L'Homme. Revue Française d'Anthropologie" II (1962), nr. 1, p. 5—21.

[10] *Les Chats de Charles Baudelaire*, p. 21.

[11] Dintre articolele inspirate din metoda lui Cl. Lévi-Strauss, semnalăm : Marcelle Bouteilles, *Cosmologie et médecine magique selon notre folklore rural — Esquisse d'analyse structurale*, în „L'Ethnographie", LIII, 1958, p. 91—95 ; Edmund R. Leach, *Lévi -Strauss in the Garden of Eden. An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth*, în *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II, vol. XXIII, 1961, p. 386 — 396. Pentru discuţii, vezi şi Elli-Kaija Köngas şi Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore*, în „Midwest Folklore", vol. XII, (1962), nr. 3, p. 137—138.

https://biblioteca-digitala.ro

tura amintită. Colecţia, tematic eterogenă, cuprinde atît opere clasice ce-şi păstrează actualitatea (traduceri din Clausewitz — *Vom Krieg* — şi G.W.F. Hegel — *Die philosophische Propedeutik* —, de pildă), cît şi lucrări ale unor experţi contemporani cu prestigiu (Fr. Chatelet — *La naissance de l'histoire*, M. Blanchot — *Lautréamont et Sade* etc.), acoperind un spectru întins de probleme, subsumabile conceptului larg de *istorie a civilizaţiei* (adică inclusiv epistemologie, inclusiv psihologie socială etc.), fără nici o concesie vulgarizării.

Volumul cuprinde 11 „eseuri" ale savantului american apărute între 1949 şi 1952 în Statele Unite şi Europa, grupate — pe teme — în patru „părţi" : 1) probleme generale, 2) fonologie, 3) gramatică, 4) poetică, precedate de o *prefaţă* a traducătorului şi însoţite, la sfîrşit, de compendiul bibliografiei lui R. Jakobson (1919—1963). Fără vreo raţiune de conţinut, îngrijitorul ediţiei a dotat fiecare din materialele cuprinse în volum, concepute de autor autonome — şi în genere tratînd efectiv probleme *disparate* —, cu supertitlul de „capitol", însoţit de număr de ordine (1, 2, 3 etc.), probabil în intenţia de a crea iluzia coerenţei formale — artificiu de prisos, relaţia exterioară lipsind oricum, iar unitatea de conţinut (liniile de forţă comune) reieşind în orice caz la lectura întregului.

Faptul că nici unul din materialele volumului nu e inedit — şi că e vorba de traduceri — ar putea ridica îndoieli asupra oportunităţii considerării sale într-o recenzie. În realitate, interesul cărţii e departe de a fi neglijabil. Selecţia materialului făcută de traducător — el însuşi lingvist — cu acordul şi sprijinul autorului (p. 21) dă culegerii semnificaţia unui bilanţ, expozeu al principalelor aspecte *actuale* ale concepţiei jakobsoniene, cărora autorul le conferă un maximum de validitate şi interes, atît pentru criteriile specialiştilor cît şi pentru ale restului opiniei intelectuale — căreia volumul i se adresează cel puţin în egală măsură.

În consecinţă, o dare de seamă asupra acestei cărţi — fascinante prin noutatea şi petulanţa ideaţiei, prin rigoarea argumentării — e o întreprindere complicată, cu rezolvări posibile diverse. Ţinînd seama de profilul R.E.F. şi de spaţiul de care dispunem, ne vom mărgini îndeobşte la examenul unor laturi ce pot interesa *în chip deosebit* cercetarea etnologică, în speţă cea de folclor — literar în primul rînd —, dînd atenţie mai cu seamă chestiunilor de metodă. Folosul unei asemenea operaţii?

Îl indică, implicit, autorul. Dominanta filozofică a operei ştiinţifice a lui R. Jakobson o constituie viziunea infinit interconexională a elementelor şi conceptul de unitate *de esenţă ultimă* a lumii. Jakobson cultivă un punct de vedere dialectic şi în bună măsură materialist în abordarea obiectului. Consecutiv a susţinut şi susţine importanţa primordială — în cunoaşterea ştiinţifică — a identificării legităţii interne a obiectului cercetării. În 1928 scria : „Istoria literară e intim legată de celelalte «serii» istorice. Fiecare din aceste «serii» e caracterizată de legi structurale proprii. Eludînd studiul acestor legi, stabilirea conexiunilor între «seria» literară şi celelalte complexe de fenomene culturale devine imposibilă. A studia sistemul sistemelor ignorînd legile interne ale fiecărui fenomen individual ar fi o gravă greşeală metodologică" (prefaţă, p. 8—9). Or, un atare complex fenomenal conex de care literatura se apropie pînă la identificare e *limba*. Dacă nu orice fenomen verbal e literatură, *toate* fenomenele literare sînt limbă şi ca atare investigabile lingvistic. Această teză constituie pe de o parte — deşi aparent truism — unul din obiectivele demonstraţiei polemice a autorului, pe de altă parte justificarea interesului considerabil pe care cercetarea lingvistică îl are atît pentru studiul *intern* — în sine — al literaturii, cît şi pentru metodica acestuia.

Din punctul de vedere statuat, partea I a culegerii — generalităţi — şi partea a IV-a — poetică — sînt, prin lărgime de orizont, cele mai bogate în materie de meditaţie.

https://biblioteca-digitala.ro

Alocuţiunea *Limbajul comun al lingviştilor şi antropologilor*, rostită în încheierea conferinţei antropologilor[1] şi lingviştilor americani ţinute în 1952 la Univeritatea din Indiana, conţine idei directoare preţioase, foarte diverse prin natura textului. Definind generic limba ca entitate semiotică aflată în relaţie cu alte entităţi similare, R. Jakobson insistă energic şi subtil asupra inegalităţii de rang între diferitele sisteme de semne. „Sistemul cel mai important, baza tuturor celorlalte, e limbajul : limbajul constituie realmente temelia culturii, faţă de limbă toate celelalte sisteme de simboluri sînt accesorii sau derivate" [2] (p. 28).

Reamintind că problema esenţială pentru analiza vorbirii este cea a codului folosit în comun de emiţătorul şi de primitorul unei comunicări date şi că în absenţa unui repertoriu comun de „posibilităţi preelaborate" sau de „reprezentări prefabricate" comunicarea între oameni nu ar fi posibilă (problema apare în mod specific în folclor la nivelul sintagmelor „preformate", cu valoare simbolică, uzitate în cîntec, colindă etc.), R. Jakobson pledează pentru preluarea, din terminologia teoriei comunicaţiei, a cuplului *cod - mesaj*, expresia „cea mai clară, cea mai operaţională" a entităţilor complementare [repertoriu de semne convenţionale] — [dispunere coerentă a unor semne din repertoriu, pentru transmiterea de informaţie] (p. 31—32).

O punere la punct cu deosebire utilă se referă la raportul *sincronic — diacronic*. Respingînd presupusa opoziţie esenţială între cele două direcţii posibile ale studiului ca implicînd „două metodologii integral diferite şi două tipuri de probleme fundamental diferite", R. Jakobson sugerează rădăcina gnoseologică a erorii. Separarea tranşantă a sincroniei de diacronie e rodul confundării a două dihotomii distincte : *sincronie-diacronie* pe de o parte, *static-dinamic* pe de alta. Căci, vădit, „sincronia nu înseamnă statică" ! A stabili — exemplifică autorul — „ce e static, imuabil, în slavă, din evul mediu timpuriu sau din indoeuropeana comună pînă în zilele noastre, e o problemă de statică şi în acelaşi timp o problemă diacronică". Pe de altă parte, sub durata „unei perioade oarecare de timp, *punctul de plecare* şi *punctul final* al unei mutaţii coexistă sub forma a două straturi stilistice diferite", în cadrul uneia şi aceleiaşi unităţi sociale. „O schimbare e deci, la început, un fapt *sincronic* ; de aceea — cu excepţia cazului în care se recurge la simplificări excesive — analiza sincronică trebuie să înglobeze schimbări lingvistice ; şi invers, schimbările lingvistice nu pot fi înţelese decît în lumina analizei sincronice" (p. 35—37).

Notînd — o dată cu constatarea insuficienţei lor — existenţa unor începuturi experimentale în domeniul delimitării *tipologiei sistemelor* (chestiune organic înscrisă de altfel şi în problematica folcloristicii, dar mult prea puţin tratată) şi a legilor universale care susţin şi justifică numita tipologie, autorul formulează o serie de întrebări fundamentale pentru abordarea temei : „Care sînt elementele care pot coexista şi care cele ce se exclud ? Care sînt elementele care se întîlnesc în mod necesar ? Ce element B implică anume elementul A şi ce elemente nu se implică unul pe altul ? Ce element implică absenţa altuia ?" (p. 37). Autorul previne în acelaşi timp asupra nonsensului de a pretinde legii de tip dinamic — statistic — aceeaşi riguroasă validitate ca şi legii de tip static.

---

[1] *Antropologie* cu accepţia pe care o are termenul în sistematica americană — mai recent, în genere occidentală — a ştiinţelor. Franz Boas o definea în *Encyclopaedia of Social Sciences* (1947) ca o „disciplină care se ocupă de om ca fiinţă socială. Obiectul ei include toate fenomenele vieţii sociale a omului fără limite în timp şi spaţiu" (apud Åke Hultkrantz, *General Ethonological Concepts*, Copenhagen, 1960, p. 28 — 29). Se recunoaşte în genere împărţirea disciplinei în *antropologie fizică* (care se suprapune cu conceptul de *antropologie* curent la noi : studiu al biologiei rasei) şi *antropologie culturală* (incluzînd etnografia, folclorul, sociologia — definită specific ca „antropologie socială" —, eventual lingvistica etc.).

[2] N.B. — Claritatea şi concentrarea expresiei, uneori de eleganţă aforistică, a autorului — ostil prisosurilor discursive — fac adesea din *citat* modul cel mai economic de consemnare a tezelor sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Remarcabilă e noutatea şi importanţa observaţiilor cuprinse în *Două aspecte ale limbajului şi două tipuri de afazie* (secţiune secundă a lucrării *Fundamentals of language*, 1956). „A vorbi implică *selecţia* unor anumite entităţi lingvistice şi *combinarea* lor în unităţi lingvistice de un grad de complexitate superior" (p. 46). *Combinarea* implică contextarea — introducerea cuvîntului într-un mediu verbal organizat —, iar *selecţia* implică posibilitatea substituirii, prin echivalenţe, a unui entităţi date. Or, experienţa clinică arată că alterările patologice ale activităţii nervoase superioare ce determină afazii se manifestă — cu excepţia cazului în care avem a face cu *afazii universale* — sub două forme principale : a) reducerea (dispariţia) capacităţii de a sesiza asemănarea cuvintelor şi deci de a selecta şi substitui termenii echivalenţi (tulburarea *asemănării)* şi b) reducerea (dispariţia) capacităţii de a combina cuvinte, de a construi propoziţii (tulburarea *contiguităţii*). Cele două infirmităţi corespund anulării posibilităţii de a construi *metafore* (în cazul opacizării *asemănării*), respectiv *metonimii* (în cazul blocării resorturilor ce fac posibilă contextarea cuvintelor, *contiguitatea*).

Arta limbii — literatura — oscilează şi ea între cei „doi poli cardinali" ai expresiei : polul metonimic şi cel metaforic. „În cîntecele lirice ruse — de pildă, notează autorul — predomină construcţiile metaforice, în vreme ce în epopeea eroică metonimia e preponderentă" (p. 62).

Perspicace şi îndrăzneaţă e caracterizarea literaturii „realiste" prin preponderenţa procedeelor metonimice. Dar, de fapt — credem şi noi împreună cu autorul —, după toate probabilităţile, această dihotomie nu e revelantă numai în cazul literaturii frumoase, ci „are o însemnătate primordială pentru înţelegerea comportării verbale şi a comportării umane în general" (p. 64). De altfel, aminteşte Jakobson, J.G. Frazer a redus principiile care comandă riturile magice la două tipuri : incantaţii bazate pe legea similitudinii („imitative") şi cele fondate pe asocierea prin contiguitate („prin contagiune"). Iar dacă ştiinţificeşte metonimia e relativ vag cunoscută, spre deosebire de metaforă, intens studiată, este pentru că — explică cu fineţe autorul — metafora, bazată pe analogii de semnificaţii, este mult mai comod abordabilă decît metonimia, care reuneşte termeni între care raporturile de asemănare imediată sînt nule.

Studiile tipologice şi contribuţia lor la lingvistica istorică comparată (1957) conţine o demonstraţie eficace şi strălucitoare a necesităţii determinării legităţilor generale — „universale sau cvasiuniversale" — ale sistemelor lingvistice, în cadrul unei tipologii întemeiate pe criterii raţionale.

Comunicarea *Lingvistică şi teoria comunicaţiei* (1961) trece în revistă coincidenţele de problematică ale celor două domenii, transferul reciproc de noţiuni şi termeni — în treacăt se defineşte nuanţat redundanţa : redundanţa *nu* înseamnă prisos (p. 89—90) — şi în genere succesele şi problemele cooperării disciplinelor în cauză.

În sfîrşit, partea I mai cuprinde articolul *Aspecte lingvistice ale traducerii* (1959), care tratează chestiuni de semantică. Autorul rezolvă simplu şi ingenios problema competenţei metodologice a lingvisticii în tratarea sensurilor lexicale. Sensul unui cuvînt — acesta la rîndu-i *semn* — nu e altceva decît *traducerea sa printr-un alt semn* care îi poate fi substituit (*celibatar* = *persoană necăsătorită* etc.), ceea ce instituie un circuit ecuaţional (A = B), intrasemiotic, în care „substituim semne prin semne" (p. 79). Faptul face caduc argumentul celor care neagă aptitudinea lingvisticii de a opera pe tărîm semantic prin forţa faptului că asimilează sensul cuvîntului cu însuşi obiectul desemnat (p. 41). Ideea acestei soluţii pare să-şi aibă originea în anume sugestii — de ordinul logicii — provenind din surse neopozitiviste. În orice caz, nu e limpede cum vede R. Jakobson rezultanta semantică a interacţiunii continue — indenegabile — bilateral (multilateral) dintre realitatea obiectivă pe de o parte, limbă şi alte sisteme semiotice pe de alta. Totodată este cert că *există* situaţii în care, în conştiinţa locutorului, între obiect şi cuvîntul care îl denumeşte se stabileşte o relaţie imediată şi univocă — situaţia copilului care vede pentru prima oară un obiect, întreabă care îi este numele şi i se răspunde : în acest caz ridi-

https://biblioteca-digitala.ro

carea de la *cuvînt* la *noţiunea-specie* — operaţie prealabilă ce poate condiţiona punerea în ecuaţie a cuvîntului — este o etapă ulterioară.

Interesantă este observaţia referitoare la consecinţele semantice, în folclor, ale genului gramatical : „faptul că cuvîntul care desemnează *vinerea* e masculin în unele limbi slave şi feminin şi altele se reflectă în tradiţiile populare ale popoarelor corespunzătoare care practică ritualuri deosebite ale *vinerii*". (p. 84—85).

Dacă traducerea literală „a totalităţii informaţiei *conceptuale*" este în principiu cu putinţă din orice limbă în alta, dat fiind că „limbile diferă esenţial prin ceea ce *trebuie* să exprime (construcţii gramaticale şi idiomatice ineluctabile etc. — n. ns.) nu prin ceea ce *pot* să exprime" (p. 84), „poezia e intraductibilă" (p. 86). Posibilă „este numai transpunerea creatoare". Aceasta pentru că „în poezie ecuaţiile verbale constituie însuşi principiul constructiv al textului. Categoriile sintactice şi morfologice, rădăcinile, afixele, fonemele etc. — pe scurt toate componentele codului lingvistic — sînt confruntate, juxtapuse, puse în relaţie de contiguitate, după principiul similarităţii şi contrastului, şi vehiculează astfel o semnificaţie proprie". În sfîrşit, „asemănarea fonologică e simţită ca o înrudire semantică", iar „paronomasia domneşte suverană asupra artei versului" (p. 86).

Punctată mai mult sau mai puţin inegal, şi prin reluări, în întreg volumul, concepţia lui R. Jakobson asupra *poeticii* este concentrată în lucrarea *Lingvistică şi poetică* (1958), care ocupă în întregime partea a IV-a a volumului. Fiindcă acest foarte substanţial text — apărut între timp şi în versiune românească [3] — a mai făcut obiectul unei menţiuni critice în R.E.F.-[4], ne vom limita doar la cîteva — ample — referiri indispensabile.

După R. Jakobson, sarcina poeticii ca disciplină stă în primul rînd în a răspunde întrebării : „ce anume face dintr-un mesaj verbal o operă de artă ?" (p. 210). După refutaţia abilă a obiecţiilor pe care le poate ridica compatibilitatea lingvisticii, ca „organon", cu problematica poeticii, autorul descrie cele şase funcţii fundamentale ale limbajului — pe care le-a identificat pornind de la „factorii constitutivi [5] ai oricărui act de vorbire" — : *funcţia referenţială* centrată pe context, *funcţia emotivă* concentrată asupra transmiţătorului (care-şi exteriorizează emoţiile, în primul rînd prin interjecţii), *funcţia conativă* dirijată către destinatar (expresia gramaticală cea mai limpede îi este imperativul şi vocativul), *funcţia fatică* orientată spre „contact", spre menţinerea acestuia), *funcţia metalingvală* concentrată asupra codului (control al acurateţii interpretării elementelor codului de către interlocutor) şi *funcţia poetică*: *centrarea asupra mesajului ca atare*. Fundamentarea şi introducerea în lingvistică a conceptului de *funcţie poetică* a limbajului constituie unul din meritele epocale ale lui R. Jakobson.

Funcţia poetică, subliniază R. Jakobson, este panlingvistică, ea — ca şi versul de altfel — nu se limitează la *poezie*, după cum poezia nu se mărgineşte la dezvoltarea funcţiei poetice. Funcţia poetică, fără a le anula pe celelalte (epica uzează din plin de funcţia referenţială, lirica exploatează funcţia emotivă etc.), este doar *funcţia preponderentă* în textul poetic. Categoria impusă de R. Jakobson este polivalentă : „această concepţie a limbajului poetic ca o formă de limbaj în care funcţia poetică e predominantă ne va ajuta să înţelegem mai bine limbajul prozaic de toate zilele, unde ierarhia funcţiilor e diferită, dar în care funcţia poetică are în mod necesar un loc ... Există cazuri-frontieră instructive : cea mai înaltă *unitate lingvistică codată* funcţionează în acelaşi timp ca *cel mai mic tot poetic* :... proverbul este în acelaşi timp unitate frazeologică şi operă poetică" (p. 31).

---

[3] *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 83—125.

[4] Grupajul de recenzii *Poetica folclorului* de Sanda Golopenţia-Eretescu, în „Revista de etnografie şi folclor" t. 9 (1964). nr. 4—5 p. 515—519.

[5] În număr de şase : transmiţător, primitor, mesaj, context, cod, „contact" (în sus de mediu — suport al comunicării).

https://biblioteca-digitala.ro

Criteriul lingvistic al funcției poetice este *„proiecția principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"* (p. 220). Astfel „în poezie orice secvență de unități semantice — nu numai secvența fonologică[6] — tinde să formeze o ecuație. Similitudinea suprapusă contiguității imprimă poeziei esența ei simbolică, multiplă, polisemantică". În consecință, *„ambiguitatea* este o însușire intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut, este, cu alte cuvinte, un corolar al poeziei" (p. 238).

R. Jakobson respinge — de altfel cu grație — încercarea de a interpreta poezia doar ca pur joc fonic : „Fără îndoială, înainte de toate versul e o « figură de sunet» repetată. Totuși niciodată versul nu se va reduce la acest unic element constitutiv. Orice încercare de a limita convenții poetice — cum ar fi metrica, aliterația sau rima — la nivelul sunetului nu reprezintă decît simple speculații lipsite de orice justificare empirică. Transpunerea principiului ecuațional într-o secvență are o semnificație mult mai adîncă și mai largă. Formula lui Valéry — « poemul, prelungă ezitare între sunet și înțeles» — este mult mai realistă și mai științifică decît toate formele izolaționismului fonetic" (p. 233). După Jakobson, „rima implică cu necesitate raportul semantic dintre unitățile de rimă" (p. 234).

Prevenind împotriva absolutizării evaluărilor statistice, R. Jakobson remarcă : „oricît de mare ar fi importanța repetiției în poezie, textura fonică e departe de a se mărgini numai la combinații numerice. Un fonem care nu apare decît o singură dată, dar într-un cuvînt cheie și într-o poziție pertinentă, pe un fond contrastant, poate căpăta un relief grăitor" (p. 242).

Printr-o sagace analiză de text asupra faimosului exordiu al lui Antoniu-Shakespeare din cuvîntarea la funeraliile lui Cezar, autorul dovedește potențele poetice ale „jocului categoriilor și construcțiilor gramaticale" (p. 245).

Partea a II-a — fonologie — cuprinde două „eseuri". *Fonologie și fonetică* — secțiune primă, elaborată în colaborare cu Morris Halle, a lucrării *Fundamentals of Language* — tratează pe rînd, foarte dens deși conceput pe un plan enciclopedic, problemele fundamentale ale celor două discipline lingvistice, în timp ce *Tensiune și laxitate* (1962) întreprinde analiza concretă a opoziției claselor vocalice așa-zise *încordate și laxe.*

În sfîrșit, partea a III-a include trei texte : *Aspectul fonologic și aspectul gramatical al limbii în interrelațiile lor* — raport prezentat la Congresul internațional al lingviștilor de la Paris, 1948 — demonstrează cu virtuozitate că „atît cercetarea sincronică, cît și cercetarea diacronică aduc dovada existenței unei intime legături de solidaritate și interdependență între cele două structuri autonome — fonologică și gramaticală" (p. 175). „Eseul" *„Embrayeur"-i*[7], *categoriile verbale și verbul rus* (1950—1957) e de fapt o descriere structurală a categoriilor verbale ale limbii ruse. Articolul, scurt dar substanțial, *Noțiunea de semnificație gramaticală după Boas* (1959) reactualizează critic tezele uimitor de penetrante privind gramatica ale multilateralului savant american. Gramatica, afirmă Boas, are funcția de a alege, clasa și exprima diferite aspecte ale experienței, mai precis ea „determină care sînt aspectele ce *trebuie* exprimate ale fiecărei experiențe" (p.197).

★

Lectura acestei serii de „eseuri", în ultimă analiză de însemnătate sensibil apropiată — deoarece, mai mult sau mai puțin, ele se presupun și se condiționează — pentru cercetarea structurilor literare, este instructivă atît prin ceea ce comunică nemijlocit și este preluabil ca

[6] „În poezie o silabă este echivalentă cu orice altă silabă din aceeași secvență ; se presupune că accentul este egal cu accentul și lipsa de accent egală cu lipsa de accent etc." (p. 220).

[7] Autorul a tradus în franceză pe „schifter" folosit de Jakobson (după Jespersen care îl definește destul de vag, ca pe „o clasă de cuvinte al cărei sens variază după situație") prin „embrayeur". Cum familia de termeni tehnici folosită în artificiul său de traducere de N. Ruwet e transpusă îndeobște în românește prin franțuzismele corespunzătoare, am socotit posibilă formula dată.

https://biblioteca-digitala.ro

material sau ca instrument de studiu, cît şi prin aceea că atrage indirect atenţia asupra rămînerilor în urmă — în domeniul metodei, în domeniul organizării cunoştinţelor — a disciplinelor legate de cultura populară.

RADU NICULESCU

Ю. М. ЛОТМАН, *Труды по знаковым системам, 1, лекции по структуральной поэтике, вып. 1. (Введение, теория стиха). Ученые записки тартусского государственного университета.* Тарту, 1964, 195 стр. (*I. M. LOTMAN, Studii asupra sistemelor de semne, 1, Prelegeri de poetică structurală, Fasc. 1 (Introducere, teoria versului), Analele Universităţii de stat din Tartu*, Tartu, 1964, 195 pag.); П. Г. Богатырев, *Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии*, Академия Наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, издательство „Наука", Москва, 1964, стр. 59—66 (P. G. Bogatîrev, *Metodele artistice ale folclorului şi creaţia individuală a purtătorilor şi creatorilor poeziei populare*, Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Institutul pentru literatură universală A. M. Gorki, Editura „Ştiinţa", Moscova, 1964, p. 59—66)

Apărută sub auspiciile Universităţii din Tartu (R.S.S. Estonă), cartea lui I. M. Lotman, *Studii asupra sistemelor de semne*, înmănunchează prelegerile privind poetica structurală ţinute de autor la această universitate între anii 1958—1963 şi cuprinde trei capitole: **I. Unele probleme ale teoriei generale a artei** [cu subcapitolele: 1. *Specificul artei* (*Punerea problemei*), 2. *Problema asemănării dintre artă şi viaţă în lumina cercetării structurale*, 3. *Materialul artei*; 4. *Arta şi problema modelului*; 5. *Arta ca sistem semiotic*], II. **Problemele structurii versului** [cu subcapitolele: 1. *Limba ca material al literaturii*, 2. *Poezia şi proza*, 3. *Natura poeziei*, 4. *Ritmul ca bază structurală a versului* (a. *Natura rimei*, b. *Problema repetiţiei în vers*, c. *Unele concluzii*), 5. *Noţiunea de paralelism*, 6. *Repetiţia la nivel fonologic*, 7. *Problema nivelului metric al structurii poetice*, 8. *Particularităţile structurale ale versului la nivel lexical*, 9. *Nivelul elementelor morfologice şi gramaticale*, 10. *Versul ca unitate metodică*, 11. *Versul ca unitate semantică*, 12. *Compoziţia poeziei*, 13. *Problema subiectului poeziei*]. III. **Structurile textuale şi extratextuale** [cu subcapitolele: 1. *Problema textului*, 2. *Legăturile extratextuale ale operei poetice*, 3. *Problema traducerii versului*].

Fundamentînd cercetarea poeziei pe baza metodei structurale, cercetătorul sovietic consideră că studiul structural a literaturii a început sub influenţa metodei corespunzătoare din lingvistică. Analiza fenomenelor lingvistice a demonstrat utilitatea cercetării limbii pe planul conţinutului şi al expresiei, dar şi posibilitatea unor cercetări simultane asupra ambelor aspecte. Natura limbii a fost privită ca o unitate a acestor două planuri. Prin analogie, metoda a fost aplicată la studiul literaturii. Analiza structurală în literatură trebuie să ducă la elaborarea unor metode exacte de cercetare, să determine relaţia funcţională dintre elementele textului în unitatea de conţinut a operei de artă, să permită o descriere ştiinţifică a tehnicii artistice şi a legăturii acesteia cu conţinutul de idei. Privită astfel, cercetarea poetică depăşeşte metoda de cercetare folosită de formalişti. Ceea ce pentru formalişti constituia o analiză exhaustivă, pentru partizanii metodei structuraliste nu reprezintă decît un nivel al analizei.

Preocupările actuale de poetică structurală continuă încercările unor savanţi sovietici, printre care cercetătorii literari din perioada 1930—1940 (G.A. Gukovski, V. M. Jirmunski,

https://biblioteca-digitala.ro

V. I. Propp, A. A. Smirnov), unii cercetători ai artei care au propus elaborarea unor modele funcţionale ale operei artistice (I. N. Tînianov, I. I. Joffe, I. M. Eisenstein) sau unii cercetători actuali (A. Belîi, B. V. Tomaşevski, S. M. Bondi ş.a.).

În cele ce urmează vom căuta să prezentăm cîteva din ideile cărţii lui Lotman, păstrînd pe cît posibil arhitectonica volumului, întrucît însăşi dispunerea elementelor de structură ale versului o considerăm inovatoare.

Cercetarea operei de artă cuprinde două aspecte : a) opera de artă ca mod de cunoaştere şi de reflectare a realităţii, ca *model*, b) opera de artă ca mod de transmitere a informaţiei, ca *semn*. Ca model, opera de artă nu reproduce integral obiectul realităţii. Reproducerea este selectivă, între obiect şi model stabilindu-se un raport de analogie [1]. În analiza modelului, cercetătorul face distincţie între modelul ştiinţific şi cel artistic şi defineşte caracterele modelului operei artistice. Ca semn, opera de artă este inclusă în lanţul unor noţiuni ca : raportul dintre semn şi conţinutul semnului (signifiant), dintre semn şi cod (limbaj) etc.

În artă, obiectul reprodus este transmis de întreaga structură modelatoare a operei, cu alte cuvinte textul devine un semn unic, iar componentele lui, elemente ale semnului. Din sincretismul semn-model rezultă sincretismul dintre funcţia de cunoaştere şi funcţia de informare a operei artistice. Analiza structurii semnului şi a elementelor lui constituie obiectul cercetării întreprinse de autor.

Între artele în care cuvîntul este nivelul de bază al operei artistice, poezia se caracterizează printr-o structură de tip special. Dacă limbajul în raport cu realitatea apare ca o structură de recreare, textul poetic structurînd limbajul după anumite principii reprezintă o structură a structurilor.

Fiind o structură complexă, elementele ei componente (în primul rînd cele semantice) se află în relaţii imposibil de realizat într-o construcţie a limbajului obişnuit. Aceasta dă fiecărui element în parte şi întregii construcţii în general un conţinut semantic cu totul deosebit. Între elementele poeziei, ritmul, rima, repetiţia, paralelismul contribuie la realizarea acestei structuri.

Atît ritmul, cît şi rima sînt definite de autor ca fenomene repetitorii în care reluarea în poziţii identice a unor elemente diferite creează între acestea din urmă o punte de legătură. Fiind efectul unui fenomen de repetiţie, rima generează o structură poetică bazată pe *perechi de opoziţii*. (Opoziţiile nu constituie o proprietate a limbii — unde elementele sînt egale —, ci rezultă din context.) Perechile opoziţionale realizîndu-şi diferenţa structurală formează *arhiunităţi*, care, la rîndul lor, pot forma perechi de arhiunităţi, adică *arhiunităţi de gradul doi*, în care sensul unei arhiunităţi se îmbogăţeşte prin arhiunitatea următoare. La nivelul poeziei rezultă un *arhisistem* care nu este, evident, o îmbinare de rime. În concepţia autorului rima trebuie gîndită amplificat, ca vers. Afirmaţia se cere, credem, argumentată : fie versul se unifică pe plan fonologic, prin ritm, în asemenea măsură încît rima poate fi considerată un atribut nu al ultimului cuvînt, ci al întregului flux sonor, fie justificarea ţine de unificarea semantică pe care o operează versul. Şi într-un caz şi într-altul înclinăm totuşi spre părerea că rima rămîne un element caracteristic pentru cuvînt şi nu pentru vers ca atare.

Pornind de la cercetările poetice ale lui P. Austerlitz [2] şi R. Jakobson [3], I. M. Lotman consideră că tropii sînt rezultatul paralelismului la nivelul cuvintelor între membrul obiect şi

[1] G. Klaus, *Kybernetik in philosophischer Sieht*, Berlin, Rutz Verlag, 1961, p. 247, face distincţie între reproducerea prin *analogie* şi *identitate*. Cel de-al doilea tip de reproducere nu este caracteristic artei.

[2] P. Austerlitz, *Parallelismus, Poetics Poetyka*, Поэтика, Varşovia, 1961, p. 439, consideră că două segmente pot fi socotite paralele dacă sînt identice, afară de o parte a lor care ocupă în ambele segmente relativ aceeaşi poziţie.

[3] R. Jakobson, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, vol. cit., Varşovia, 1961, p. 403 şi 405.

https://biblioteca-digitala.ro

membrul model, ştiut fiind că „sensul figurat" constă tocmai în stabilirea unei analogii între două noţiuni.

Pe planul întregii opere, se poate spune că textul poetic este o structură în care toate elementele, la diferite nivele, se găsesc între ele în paralelism.

Autorul întreprinde analiza nivelelor : fonologic, morfologic, lexical, al versului şi al compoziţiei.

La nivel fonologic, distincţia dintre limbajul poetic şi cel vorbit apare evidentă la scandare. Aceasta poate împărţi textul în unităţi lipsite de sens. Acceptînd principiul analizei structurale, conform căruia fiecare element se află într-o relaţie, se poate considera că înseşi pauzele care divid versul în fragmente fără sens sînt tot elemente, purtînd însă un semn negativ. Pauzele, fie ele de ordin negativ, nu distrug totuşi unitatea lexicală din conştiinţa noastră, deoarece cititorul, cunoscător al limbii, identifică seriile de foneme într-o unitate semantică. Rezultă de aici că, nefiind distruse cuvintele ca atare, sensul lexical persistă chiar şi într-un fonem separat din care este format cuvîntul.

Lotman observă, preluînd o remarcă făcută de R. Jakobson, că într-o operă poetică toate elementele componente ale textului poartă o sarcină semantică. Ca atare, structura artistică este relevată la fiecare nivel. Pornind de la raporturile care se stabilesc în textul poetic (repetiţie, simetrie, opoziţie etc.) între diferite categorii gramaticale, se poate spune că acestea constituie la rîndul lor mijloace artistice. Această observaţie face să apară evidentă eroarea celor care consideră existenţa în textul unei opere artistice a unui aspect lingvistic, lipsit de importanţă artistică, şi a unui alt aspect, al particularităţilor artistice. Faţă de limbajul obişnuit în care sensurile gramaticii sînt folosite inconştient, într-o operă artistică ele sînt instrumente utilizate conştient de către creator pentru a da expresivitate mesajului.

În analiza la nivel lexical, nivel de bază al operei artistice, se evidenţiază faptul că, deşi privite izolat cuvintele reprezintă elemente, în textul poetic ele îşi pierd independenţa proprie lor în textul vorbit, datorită corelaţiilor multiple în care intră. Chiar şi cuvintele ajutătoare, de legătură, care îndeplinesc funcţii gramatico-sintactice, se semantizează. Aceasta face să nu fie posibil să se separe într-un text poetic un cuvînt ca o unitate semantică aparte. În limbajul poetic cuvîntul este un element al unei funcţii semantice complexe.

Autorul consideră că legătura unui cuvînt cu elementele înconjurătoare se poate evidenţia în trei modalităţi contextuale : într-un context lingvistic, într-unul ideologic (de conţinut) şi într-unul poetic.

Diferenţa dintre contextul lingvistic şi cel de conţinut nu rezultă cu claritate, întrucît cel din urmă, în ultima instanţă, este tot un context lingvistic.

Legăturile contextuale se stabilesc în primele două cazuri după legile conexiunii gramaticale a cuvintelor în sintagme. Cuvintele angajate în contextul poetic sînt organizate după legile paralelismului, care, după cum s-a văzut, constituie mecanismul tropilor. Relaţiile interlexicale fac să se piardă autonomia cuvintelor, întreaga operă fiind transformată în sensul unui conţinut unic, într-un *cuvînt*, după expresia lui Potebnia.

De la analiza elementelor componente ale versului, cercetătorul sovietic trece la analiza versului, considerat unitate de bază a limbajului poetic. El este definit ca o unitate ritmico-sintactică şi intonaţională a textului poetic. Definiţia dată presupune că perceperea unui fragment de text ca vers este apriorică şi precedă cunoaşterea celorlalte semnalmente concrete ale versului. În conştiinţa autorului, ca şi a cititorului trebuie să existe atît cunoaşterea fenomenului de poezie, cît şi un sistem reciproc de semnale, care fac ca amîndouă părţile să se integreze în acea formă de comunicare care se cheamă poezie. În calitate de semnale pot apărea forma grafică a textului, intonaţia declamatorie, titlul lucrării sau chiar aspecte secundare (cunoaşterea faptului că se asistă la un recital de poezie) etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea versului este făcută sub aspect melodic şi semantic. Fără să urmărim istoricul limbajului poetic, care relevă caracterul de semnal al intonaţiei, reproducem constatarea autorului, după care, începînd cu sincretismul dintre cuvinte şi muzică (de ex. în lectura recitativă a psalmilor etc.), melodica pronunţării avea sensul unui semnal care avertiza pe ascultători de apartenenţa textului la o anumită categorie structurală.

Compoziţia operei artistice este studiată urmărindu-se integrarea versurilor în strofe şi a strofelor în opera poetică, fiind implicit studiat rolul rimei ca mijloc al corelaţiei semantice a versurilor.

Odată întreprinsă analiza structurii operei artistice, Lotman extinde observaţiile asupra raportului dintre text ca ansamblu de relaţii şi acele elemente extratextuale în conjunctura cărora textul îşi îndeplineşte funcţia estetică.

Faţă de cei mai mulţi cercetători literari care consideră că o operă constă din textul său, Lotman susţine că metoda structurală în analiza problemei textului împarte relaţiile din cadrul acestuia în relaţii intratextuale şi extratextuale. Textul nu există prin sine însuşi, ci se include invariabil într-un anumit context. Scriitorul nu creează în afara tradiţiei literare, fără legătură cu concepţia sa ideologică, fără raportare la realitatea înconjurătoare. Aceste relaţii extratextuale pătrund în materialul operei de artă fără a fi reprezentate grafic în text. Se desprinde ideea că materialul real al operei de artă constă din text, din sistemul relaţiilor intratextuale şi extratextuale. Importanţa artistică a elementelor textuale reiese doar în raport cu cele extratextuale. Numai astfel se obţine descrierea completă a structurii artistice respective.

Totodată se poate considera că opera de artă pătrunzînd de-a lungul perioadelor isterice în structuri extratextuale diferite îşi modifică sensurile.

Volumul cercetărilor efectuate de autorul *Sistemelor de semne* i-a permis elaborarea unei lucrări de sinteză care în chip util vine să împlinească golurile resimţite de cercetătorii poeticieni în aplicarea metodei structurale la analiza textului poetic. Dacă literatura de specialitate a beneficiat de aportul unor savanţi ca R. Jakobson, Levin, Austerlitz, C. Lévi-Strauss ş.a., autori ai unor lucrări de deosebită importanţă, dar cu un caracter mai puţin general, cartea lui I. M. Lotman, îndeosebi prin capitolul al II-lea (*Problemele structurii versului*) reprezintă o contribuţie preţioasă în seria cercetărilor din domeniul poeticii.

★

Dintre studiile cercetătorilor sovietici privind problemele poeticii folclorului, semnalăm articolul lui P.G. Bogatîrev *Metodele artistice ale folclorului şi creaţia individuală a purtătorilor şi creatorilor poeziei populare.* Ca şi Lotman, Bogatîrev porneşte de la premisa că speciile literare se pot împărţi în două categorii : 1) Fenomene artistice ale căror structuri se cunosc dinainte (folclorul, arta medievală, commedia dell arte, clasicismul) şi care măsoară calitatea operei nu prin desfiinţarea, ci prin respectarea unor anumite norme, 2) Categoria structurilor al căror cod este necunoscut cititorului la începutul actului artistic şi care constă în renunţarea deliberată la sistemul obişnuit de norme.

Făcînd distincţie între opera poetică din folclor şi din literatură, Bogatîrev constată că metodele de creaţie în folclor în diferitele perioade ale existenţei sale au diferit de metodele care s-au schimbat în literatură. Ideea permanenţei realismului ca metodă de creaţie în folclor a fost astăzi părăsită de cei mai mulţi dintre cercetători.

Folclorul, fiind o creaţie colectivă, reflectă într-o măsură mai mare normele esteticii colective decît literatura. Această apreciere include însă ideea prelucrării continue a producţiilor folclorice prin însuşi actul transmiterii lui de către purtători şi creatori, care, deţinînd în egală măsură creaţiile vechi şi contemporane, le modifică conform normelor estetice ale epocii lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Este cunoscut astfel faptul că o serie de producţii populare îşi modifică funcţia păstrînd aproape neschimbat textul.

O altă trăsătură, determinată de caracterul sincretic al manifestării folclorice, constă în aceea că textul unei opere poetice poate proveni dintr-o perioadă istorică, creat în virtutea metodei artistice specifice acelei perioade, faţă de melodie, care poate fi moştenită; sau, dimpotrivă, tîrzie în raport cu textul.

Faţă de aceste trăsături este discutat rolul creatorilor individuali, care încadrîndu-se în normele tradiţionale ale creaţiei, aduc, fiecare, anumite note particulare. Ele transformă interpretarea într-un act de creaţie, a cărui valoare este confirmată sau infirmată de ascultători, prin reacţia pe care o au la contactul cu opera nouă. Prin aceasta, autorul reia problema raportului dintre interpret şi ascultători [4], observînd în mod just că interpretul îşi modifică mesajul în funcţie de reacţia auditoriului faţă de cele transmise, de vîrsta ascultătorilor etc.

În cadrul restrîns al articolului său, Bogatîrev pune problema aflată în dezbaterea cercetătorilor folclorişti a raportului dintre individ şi colectivitate în creaţia folclorică.

CONSTANTIN ERETESCU

[4] Vezi pentru aceasta prefaţa la volumul lui B. şi I. Sokolov, *Poveşti şi cîntece din ţinutul Belozersk*, Moscova, 1915 p. XXIV — XXV.

https://biblioteca-digitala.ro

RECTIFICARE LA Nr. 1/1966

Pagina:	rîndul:	în loc de:	se va citi:
24	41	O. Bîrlea	I. Bîrlea

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice,* cuprinde deci întreg domeniul culturii populare cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie: str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., VIII pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt Verlag-Bonn.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklisi, Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, **Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 808 p., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 95—198, Bucureşti, 1966

I. P. I. — c 3070

43.407

Lei 12. —